Віцебскі сшытак





Фундатары часопіса:
сумеснае беларуска–германскае прадпрыемства BELWEST
кампанія "АРТ МАРК",
кампаніі "Лізінг–сэрвіс", "Віткамлізінг", "Прамлізінг", "Тэхналізінг"
акцыянернае таварыства "Рубон",
Моніка Баньковскі–Цюліг (Швейцарыя).

Гістарычны навукова-папулярны часопіс

Заснавальнікі
Віцебскі абласны краязнаўчы музей
Віцебскае абласное краязнаўчае аб'яднанне

Рэгістрацыйны № 216.

Адрас рэдакцыі:
Беларусь,
210026
г. Віцебск-26
а/с N34
тэл. 36-22-31

Часопіс выдаецца з 1995 года.
Усяго выйшла два нумары.

Падпісана да друку 20.11.96 г.
Фармат 62х90 1/8. Папера афсетная.
Друк. аркушаў 17. Тыраж 1000 экз.
Заказ №
Віцебская абласная друкарня імя Камінтэрна.
Ліцэнзія ЛВ № 888
210015, г. Віцебск, вул. Шчарбакова-Набярэжная, 6

Віцебскі сшытак



ЗМЕСТ



• Нумар прысвячаецца 400-годдзю Берасцейскай уніі (1596-1996) і 400-годдзю надання Віцебску магдэбургскага права (1597-1997) •





Валянцін ГРЫЦКЕВІЧ

МІФ ПРА УНІЮ

Сярод міфаў, якія надта спадабаліся русацэнтрычным гісторыкам пры фальсіфікацыі гісторыі Беларусі, адно з цэнтральных месцаў займае міф вакол узнікнення і ролі грэка-каталіцкай царкоўнай уніі на Беларусі ў 1596-1839 гг. [1]

Царкоўная унія ўзнікла на Беларусі адначасова з Украінаю. У частцы апошняй, што трапіла пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай у склад Аўстрыі, яна захавалася дзякуючы спрыяльным умовам, пакуль Сталін не скасаваў яе там у 1946 годзе. Афіцыйна яна адноўлена пасля дэмакратычных перамен на Украіне некалькі год таму назад.

Прыхільнікі міфалагізацыі гэтага сюжэту зыходзілі з пэўных метадалагічных пазіцый. Яны бралі які-небудзь адзін, загадзя падрыхтаваны тэзіс. Увесь фактычны матэрыял яны кампанавалі так, каб, па меншай меры знешне, давесці яе ісціннасць. Навуковыя высновы такіх даследаванняў не выплывалі з усебаковага аналізу фактычнага матэрыялу. Яны даводзіліся толькі як наперад зададзеныя.

У савецкіх антыуніяцкіх працах пераварваліся даўнія тэзісы і палажэнні, што нарадзіліся ў XIX стагоддзі ў нетрах расійскіх клерыкальных гістарычных прац, якія зыходзілі з слыннай увараўскай трыяды "самаўладства, праваслаўе, народнасць". Не здзіўляе, што і савецкія гісторыкі разглядалі беларускую грэка-каталіцкую царкву толькі з пазіцый яе апанентаў са складу расійскай праваслаўнай царквы.

У выніку такога аднабаковага падыходу зацвердзіліся і працягваюць існаваць стэрэатыпы, якія сур'ёзнай крытыкі не вытрымліваюць. Вось гэтыя асноўныя стэрэатыпы.

Першы: сцвярджаецца, нібыта Берасцейская царкоўная унія паміж папскай сталіцай і беларускай і ўкраінскай праваслаўнай царквою 1596 года, ад якой вяла радавод беларуская і ўкраінская грэка-каталіцкая царква, - гэта "зброя каталіцкай контррэфармацыі", "подступы езуітаў", "польская інтрыга".

Другі: беларускія і ўкраінскія праваслаўныя епіскапы, што пайшлі на саюз з Рымам, "здрадзілі свайму народу", бо кіраваліся толькі ўласнымі "шкурніцкімі" інтарэсамі, а ў душы песцілі надзею "усеабдымнага акаталічвання і лацінізацыі", а таксама "апалячвання" ўсяго беларускага і ўкраінскага народаў.

Можа, паспрабуем разабрацца, што тут да чаго, і высветліць, наколькі гэтыя палажэнні адпавядаюць гістарычнай праўдзе.

Гісторыя, як вядома, развіваецца па аб'ектыўных законах. Чыесьці подступы, інтрыгі і ўсё падобнае да таго ў працэсе гістарычнага развіцця адыгрываюць звычайна другасную ролю. Інакш кажучы, "польская інтрыга", "подступы езуітаў", "шкурніцкія інтарэсы", "здрада народу", якія выдаюцца за асноўныя сілы, што рухалі да Берасцейскай уніі, могуць разглядацца толькі як суб'ектыўныя фактары, што маглі б спрыяць або перашкаджаць аб'ектыўнаму працэсу стварэння новай царквы.

Сама ідэя уніі, або абноўленага аб'яднання хрысціянскіх цэркваў - візантыйска-праваслаўнай і рыма-каталіцкай - узнікла там, дзе адбыўся царкоўны раскол гэтых цэркваў у 1054 г. - у Візантыі, і ордэн езуітаў тут ні пры чым. Канстанцінопальскі патрыярх Міхаіл Керуларый адмовіўся прызнаваць вяршэнства рымскага першасвятара ва ўсім хрысціянскім свеце, і тады, у 1054 годзе, ён і рымскі легат /пасол/ кардынал Гумберт абвясцілі адзін другому анафему /царкоўны праклён/. Раздзяленню двух вядучых у Еўропе і Міжземнамор'і цэркваў спрыялі адрозненні між заходняй і ўсходняй цэрквамі, выразныя з VII ст., у дагматыцы, арганізацыі, абрадах.

Грыцкевіч Валянцін Пятровіч, кандыдат медыцынскіх навук, дацэнт кафедры музеязнаўства Пецярбургскай Акадэміі культуры. Займаецца пытаннямі гісторыі медыцыны і геаграфічных ведаў Беларусі, гісторыі музеязнаўства, методыкі і метадалогіі гісторыі, гістарычнай культуры. Аўтар кніг "Путешествия наших земляков" (Мн., 1968), "Dešimt kelių iš Vilnius" (Vilnius, 1972), "Шляхі вялі праз Беларусь" (у сааўтарстве з А.Мальдзісам. Мн., 1980), "От Нёмана к берегам Тихого океана"(Мн., 1986), "С факелом Гиппократа"(Мн., 1987) і інш., мае каля 270 навуковых публікацый.

Але галоўным быў цэзарапапізм - царкоўнае вучэнне, згодна якому вяршэнства ў дзяржаве і грамадстве аддавалася свецкай уладзе - імператару, а царкоўная ўлада мусіла падпарадкавацца свецкай. Цэзарапапізм развіваўся ў Візантыі з IX стагоддзя. Пазнавальныя карэнні гэтага вучэння трэба шукаць у дэспатычным спосабе мыслення, якое глыбока прасякнула дух і грамадска-палітычнае жыццё Канстанцінопаля разам з тэрыторыямі, якія Усходне-Рымская імперыя захапіла на Усходзе.

Зусім супрацьлеглае спаведвала і спаведуе заходняя царква. У яе вучэнні царкоўная ўлада пераважае над свецкаю, з'яўляецца абсалютна незалежнай ад свецкіх валадароў. Вядомы расійскі філосаф другой паловы XIX стагоддзя Ул.Салаўёў тлумачыў гэта так:

"Не царкоўная свабода, а цэзарапапізм прыйшоў да нас з Візантыі, дзе гэты антыхрысціянскі прадукт бясшкодна развіваўся з IX стагоддзя /.../. Да схізмы /*царкоўнага раздзялення - В.Г.*/ кожнага разу, як грэчаскія імператары захаплялі духоўную ўладу і пагражалі свабодзе царквы, прадстаўнікі апошняй /.../ звярталіся да міжнароднага цэнтра хрысціянства [2], выкарыстоўвалі пасрэдніцтва першасвятара [3], і калі самі гінулі як ахвяра грубай сілы, то іхняя справа, справа праўды, справядлівасці і свабоды, ніколі не заставалася без непахіснай падтрымкі Рыму /.../. Грэчаская царква ў тыя часы была і адчувала сябе пэўнаю часткаю Усяленскай царквы. /.../. Гэтыя адносіны выратавальнай залежнасці ад нашчадка першаверных апосталаў /.../, адносіны цалкам духоўныя, законныя і поўныя годнасці, былі заменены падпарадкаваннем жыцейскім, нелегальным і паніжальным - уладзе простых недухоўных і нават няверных." [4]

Царкоўны раскол 1054 года стаўся ў значнай меры з віны кіраўніцтва візантыйскай царквы. І з ініцыятывы кіраўніцтва той жа царквы дайшло да некалькіх спроб новага аб'яднання цэркваў Усходу і Захаду: у Ліёне ў 1274 г. /па ініцыятыве візантыйскага імператара Міхаіла VIII Палеалога/, у Канстанцы на саборы 1415-1418 гг. і ў Фларэнцыі ў 1439 г. /па ініцыятыве візантыйскага імператара Іаана VIII Палеалога і канстанцінопальскага патрыярха Іосіфа II/.

Уніі ў Ліёне і Фларэнцыі былі заключаны /у Канстанцы не заключана/ на кароткі тэрмін. Яны не пусцілі глыбокіх каранёў і не былі праведзены ў жыццё ні ў Візантыі, ні на Беларусі і Украіне. Украінскі гісторык Д.Дарашэнка лічыў асноўнай прычынаю гэтае няўдачы тое, што гэтыя уніі ўзнікалі "не з агульна адчутага рэлігійнага пачуцця", а "як прадукт пэўных палітычных камбінацый" [5].

Ідэя царкоўнай уніі ўзнікла і знаходзіла свае правы задоўга да 1540 г., калі ўзнік ордэн езуітаў. Так што прыпісваючы езуітам тое, што было рэалізавана на Берасцейскім саборы 1596 года, мы робім значную памылку, якая крытыкі не вытрымлівае.

Нацыянальнае адраджэнне беларускага народа ў вялікадзяржаўных друку і гісторыяграфіі заўсёды трактавалася як чыясьці варожая інтрыга, часцей за ўсё польская. Так, чарнасоценная газета "Белорусская жизнь" /якая звалася з 169-га нумара "Северо-Западной жизнью"/, якую з 1911 г. у Вільні выдавала рэакцыйнае "Белорусское общество" на чале з Лукашам Саланевічам, пісала, нібыта "Наша ніва" супрацьстаўляе "рускай культуры культуру польскую", а яе рэдактар - "обласканный поляками, находящийся от них в зависимости г-н Власов, служит в данное время лишь удобною ширмою для сокрытия полонизаторских целей газеты и кружка, к ней примыкающего". [6] У другім месцы аўтар гэтай газеты пытаўся: "Многим ли известно, что эта "Наша нива" готова всемерно содействовать распространению в крае католицизма и только потому, что за католицизмом идёт польщизна. Многие ли читатели этой "Нашей нивы" обращают внимание, что в её иллюстрациях они ни разу не встречали древних русских памятников, древних русских святынь ?" [7]

Абсурднасць падобных сцвярджэнняў занадта відавочная.

А ў 1596 годзе "польская інтрыга" была не прычынаю, а вынікам. Сапраўды, кароль і вялікі князь /ім быў тады Жыгімонт III/, магнаты, рыма-каталіцкае духавенства лічылі унію першым крокам да лацінізавання і апалячвання. Таму на першыя часы унійныя захады ўкраінскіх і беларускіх уладыкаў знайшлі іхнюю падтрымку. Але гэтым марам "польскіх інтрыганаў" не давялося здзейсніцца, што давяла далейшая гісторыя уніяцкай царквы на Беларусі і Украіне.

Так званыя "подступы езуітаў" і "польская інтрыга" - не рухаючыя сілы Берасцейскай уніі, а суб'ектыўныя фактары, якія на розных этапах маглі або спрыяць, або перашкаджаць аб'ектыўнаму працэсу аб'яднання грэка- праваслаўнай і рыма-каталіцкай цэркваў.

Для правільнага разумення аб'ектыўных заканамернасцяў узнікнення кожнай гістарычнай з'явы трэба ўлічваць увесь комплекс умоў сацыяльна-палітычнага і грамадска-культурнага характару, якія спрычыніўся да з'яўлення і зацвярджэння той з'явы. Найбольш характэрнаю рысаю таго часу было культурна-палітычнае і

духоўнае нацыянальнае абуджэнне беларусаў. Але якое? Сярэднявечнае ці рэнесансна-рэфармацыйнае?

Давайце паглядзім, якія падзеі адбываліся ў гэты час на Беларусі:

1520-я гады - Ф.Скарына арганізаваў друкарню ў Вільні.
1529 г. - Сойм прыняў Першы Статут Беларуска-Літоўскага валадарства.
1557 г. - Жыгімонт II Аўгуст выдаў "Уставу на валокі", згодна якой была ажыццёўлена зямельная рэформа.
1561 г. - Магілёў атрымаў права на самакіраванне.
1563 г. - Дарчая грамата Жыгімонта II Аўгуста,якая ўраўноўвала правы праваслаўных і каталіцкіх феадалаў.
1565 г. - Утварэнне павятовых соймікаў.
1566 г. - Прыняцце Соймам Другога Статута Беларуска-Літоўскага валадарства.
1569 г. - Люблінская унія, уз'яднанне Польшчы і Беларуска- Літоўскага валадарства ў федэратыўную дзяржаву Рэч Паспалітую абодвух народаў.
1572 г. - Выданне Сымонам Будным Бібліі.
1574 г. - Выданне Сымонам Будным Новага Запавету.
Каля 1580 г. - Выданне Васілём Цяпінскім Евангелля.
1581 г. - Утварэнне вышэйшага судовага апеляцыйнага органа Беларуска-Літоўскага валадарства - Галоўнага Літоўскага трыбунала.
1588 г. - Прыняцце Соймам Трэцяга Статута Беларуска-Літоўскага валадарства.
1591 г. - Заснаванне брацтва і брацкай школы ў Берасці.
1592 г. - Заснаванне брацтва, брацкіх школы і шпіталя ў Менску.
1596 г. - Берасцейская царкоўная унія.
1597 г. - Атрыманне Віцебскам права на самакіраванне.
1597 г. - Заснаванне брацтва і брацкай школы ў Магілёве.

Усё пералічанае здаецца нам праявамі актыўнага працэсу фармавання самасвядомасці беларускага этнасу, асэнсавання сваёй нацыянальнай ідэнтычнасці, сваіх нацыянальных інтарэсаў. Беларуская культура тады была культураю рэнесансна-рэфармацыйнага тыпу.

Узнікненне беларускай нацыянальнай царквы ў канцы XVI стагоддзя цалкам праяўлялася ў агульнаеўрапейскім культурна-гістарычным кантэксце таго часу і разглядаецца як заканамерны, аб'ектыўны вынік усяго папярэдняга развіцця Беларусі - неад'емнай, інтэгральнай часткі еўрапейскай супольнасці. Максім Багдановіч пісаў пра гэта так: "Трохі падтрымлівала беларускую культуру уніяцкае духавенства, бо унія была распаўсюджана амаль выключна сярод простага народу і з'яўлялася ў краі як быццам нацыянальнай беларускай рэлігіяй. Пачынаючы з канца XVIII стагоддзя уніяцкім духавенствам на беларускай мове казаліся казані, выдаваліся рэлігійныя песнапенні і г.д. Апошняю праяваю гэтай дзейнасці з'яўляецца выдадзены ў 1837 годзе беларускі катэхізіс, праз два гады адбылося ўз'яднанне уніятаў, катэхізіс спалены, казані на беларускай мове забароненыя." [8]

Што канкрэтна паўплывала на вырашэнне беларускага і ўкраінскага епіскапату пайсці на унію? Здаецца, што ў першаю чаргу крызіс у беларускім і ўкраінскім грамадстве. Ідэя аб'яднання ўсяго хрысціянства мела сваіх прыхільнікаў сярод праваслаўнага магнацтва - у прыватнасці ў асобе Канстанціна Астрожскага, які вядомы ў манархісцка-клерыкальнай расійскай гісторыяграфіі як пратэктар праваслаўя. Ён шукаў шляхі да аб'яднання праваслаўнай царквы з каталіцкай, каб адзіным фронтам выступіць супраць рэфармацыйнага руху, які ахапіў усю Еўропу, не выключаючы Беларусі з Украінаю. У чэрвені 1593 г. ён пісаў аднаму епіскапу:

"/.../ Маючы намер /.../ адправіцца ў тыя краіны, недалёка ад якіх жыве папа рымскі, прапаную парупіцца пра злучэнне цэркваў". Далей ён скардзіўся на тое, што "людзі нашай рэлігіі ўпалі маральна, што пануе ў іх лянота і нядбайнасць" і што яны "разбягаюцца па розных сектах". [9]

Дарэчы шчырым "раўніцелем праваслаўя" князь стаў пасля таго, як ягоныя ўмовы аб'яднання цэркваў не былі цалкам прынятыя вяршалінаю рыма-каталіцкае царквы.

Для асвечаных і рэлігійных людзей аб'яднанне царквы было самазразумелай справай. Свядомыя адзінкі з ліку беларускага і ўкраінскага асяроддзя балюча адчувалі заняпад праваслаўнай царквы, анархію брацтваў /дарэчы, у савецкай гістарычнай навуцы брацтвы прызвычаена разглядаюць толькі са станоўчага боку, згодна старой праваслаўнай клерыкальнай традыцыі/, нястачу асветы, узрост недаверу да ўсходніх патрыярхаў, чые патрыярхіі трапілі пад уладу іншаверных турак-асманаў.

Усходняя канстанцінопальская царква, якой тады падпарадкавалася беларуская і ўкраінская праваслаўная царква, паступова страчвала свой колішні маральны аўтарытэт. Яе каноны і догмы ўсё болей

закасценявалі, а багаслоўская навука спыніла развівацца, у адрозненні ад заходняга каталіцкага веранавучання, якое ў сярэднявеччы прайшло прагрэсіўны шлях развіцця, узняўшыся на ўзровень знакамітых хрысціянскіх багаслоўскіх школ /аўгусцінізм, тамізм/. Калі ў сістэме каталіцкае царквы паспяхова функцыянавалі універсітэты і акадэміі, у Грэцыі багаслоўе засталося на ўзроўні тэорыі і практыкі першых айцоў і настаўнікаў царквы.

Пра гэта К. Астрожскаму пісаў епіскап уладзімірскі Іпаці Пацей: "Царква грэчаская /.../ што далей, тым горш даходзіць да ўбоства і да вялікай няўмеласці і грубіянства прыходзіць; дзе між старшымі і дазорцамі царквы нічога іншага, адно п'янства, прагнасць, святакупства, няпраўда, нянавісць, паклёпы, упартасць, пыхлівасць, надзьмутасць і іншыя злосці пануюць, так вельмі, што там ані работаю горкаю залішыць і смірыцца не хочуць. Аб навуцы ў Пісьме Святым і ў іншых свецкіх пісьмах да аздобы і практыкавання людскага, дзе раней цвет самы быў, таго ўжо ані пытайся: настаўнікаў, прапаведнікаў добрых між імі і са свечкаю не знойдзеш, і наадварот казані за ерась папскую сабе лічаць, пакрываючы сваю няўмеласць і грубіянства." [10]

Усходнія патрыярхі ўсё больш умешваліся ў справы беларускай і ўкраінскай царквы. Патрыярх Іаакім Антыёхійскі ў 1596 годзе зацвердзіў статут Львоўскага брацтва. Ён дазволіў брацтву кантраляваць царкоўную дзейнасць. Канстанцінопальскі патрыярх Ерамія ІІ пацвердзіў гэта. Патрыярхі прымалі такія рашэнні, якія разбуралі ўсе традыцыйныя апостальскія асновы царквы і яўна супярэчылі праваслаўнаму царкоўнаму правапарадку.

Барацьба львоўскага царкоўнага праваслаўнага брацтва з праваслаўным епіскапам Гедэонам Балабанам пацвердзіла паслабленне царквы. [11] А гэта спрыяла палітыцы і Турцыі, з якой прыязджалі патрыярхі, падначаленыя султану, як свайму сюзерэну, і Маскоўскай дзяржаве, якая вяла ўзброеную барацьбу супраць Беларуска-Літоўскага валадарства і Польшчы, у складзе якіх знаходзіліся Беларусь і Украіна.

Усходнія патрыярхі прыслужнічалі рускім царам. Адзін з іх - Іяасаф ІІ абвясціў Івана Жахлівага ў 1563 годзе - у год захопу тым Полацка, крывавай расправы з жыхарамі горада і адпраўлення ў палон у рабства адзінаццаці тысяч ягоных жыхароў - пераемнікам візантыйскіх манархаў ва Усходняй Еўропе, а Ерамія ІІ у 1589 годзе згадзіўся на самастойнасць Маскоўскай патрыярхіі.

Іпаці Пацей у адным са сваіх лістоў пісаў, што ў Маскве "тым цяпер пахваляюцца, што ў іх уласны патрыярх канстанцінопальскі мае быць." Справа ішла аб пераносе ўсяго канстанцінопальскага патрыярхату ў Маскву ў рэчышчы ідэі "Масква - трэці Рым".

Гэтую ідэю прапанаваў у сваіх пасланнях 20-х гадоў XVI стагоддзя да пскоўскага дзяка Місюры Мунехіна і вялікага князя Васіля ІІІ старац Ялізарава Трохсвяціцельскага манастыра на беразе рэчкі Толвы ля Пскова Філафей. Гэтая асоба пісала пра сябе: "Я человек сельский, учился буквам, а еллинских борзостей не текох, а риторских астрономий не читал, ни с мудрыми философами в беседе не бывал..."[12] Ён сцвярджаў, што першы Рым упаў з-за ерасяў, другі Рым - Канстанцінопаль - з-за сувязі з лацінянамі-католікамі таксама загінуў, а цэнтр усяго хрысціянскага жыцця выратаваўся ад нявер'я ў Маскве. Рускі цар правіць Царквою Хрыстоваю. Масква стала прыбежышчам святасці. І гэтым зараз вызначаецца яе роля: "Усе царствы праваслаўныя хрысціянскай веры сыйшліся ў тваё адзінае царства". Ідэю Філафея прасякаў цэзарапапізм, падпарадкаванне духоўнай улады ўладзе свецкай.

Пры пагрозе страты самастойнасці праваслаўных частак Рэчы Паспалітай у Бярэсці было вырашана павярнуцца да Захаду, абнавіць кананічнае адзінства з цэнтрам Усяленскай царквы ў Рыме. Гэта сведчыць, што кіраўнікі ўкраінскай і беларускай царквы хацелі быць паслядоўнымі выразнікамі ўкраінскіх і беларускіх інтарэсаў, якім пагражалі з аднаго боку Польшча, а з другога Масква.

Гэтыя епіскапы хацелі пазбавіцца і патранату караля, і вялікага князя, і вяльможаў і падпарадкавацца непасрэдна, абмінаючы польскую каталіцкую царкву, Апостальскаму прастолу ў Рыме. Гэта мела важныя гістарычныя вынікі.

Наконт абвінавачвання епіскапаў-"рэнегатаў" у здрадзе. Каму ж яны здрадзілі, заключаючы Берасцейскую унію? Свайму народу, перайшоўшы ў іншую веру? Не. Епіскапы як былі хрысціянамі, так імі і засталіся. Яны не падаліся ў іншую царкву, а наадварот, стварылі новую царкву ў адрозненні ад папярэдніх - Усяленскую па сутнасці і нацыянальную па форме, са спецыфічнай асаблівасцю - дагматычна-абрадавым сінкрэтызмам.

Яны інтэгравалі царкву ва ўлонне Усяленскае Апостальскае царквы. Гэтым епіскапы сапраўды, а не толькі пры малітве споўнілі дзевяты сімвал веры: "Веру ў адзіную, святую, саборную і апостальскую царкву". Ці,

можа, здрадзілі народу тым, што прынялі вучэнне пра чысцец? І гэта была страшэнная здрада народу? А, можа, яны здрадзілі праваслаўю? І тут, калі прааналізаваць, высвятляецца, што ніякай здрады ў супраўднасці не было.

Усе трыццаць тры артыкулы дамовы пра унію, якія падпісалі ў снежні 1595 г. у Рыме епіскапы Іпаці Пацей і Кірыла Цярлецкі з папам Кліментам VIII, сведчаць аб тым, што яны прагнулі зберагчы "ўсю красу і веліч усходняга абраду". Была захавана ўся літургія, пра што сведчыць наступны артыкул дамовы: "Богашанаванні і ўсе малітвы, раннія, вячэрнія і начныя, каб нам засталіся нязменныя па звычаі і абычаі, прынятым ва Усходняй царкве, а самыя пры Літургіі - Васіля, Залатавустага і Епіфанія, якая бывае ў часы Вялікага Посту з папярэдне асвечанымі дарамі, а таксама ўсе іншыя абрады і цырымоніі нашае Царквы, што імі дасюль карысталіся, падобна як і ў Рыме пад паслушэнствам найвышэйшага Архірэя: то зберагаецца, каб тое ўсё мы выконвалі **ў нашай мове**". [13] */Падкрэслена мною - В.Г./.*

Прадугледжвалася народная размоўная мова для казаняў. Быў захаваны стары юльянскі каляндар /так званы стары стыль/. Святарам не навязвалася забарона ўваходзіць у шлюб. Царкоўная архітэктура магла развівацца ў традыцыйных формах.

Беларуская і ўкраінская царква, вызнаўшы знешнюю залежнасць ад Апостальскага прастолу, зберагла ўнутраную свабоду. Яе іерархі хацелі захаваць за Царквою тое, чым яна была пры першахрысціцелі Русі - арганічнасць ва Усяленскай царкве. Яны прынялі частку дагматаў Заходняй царквы - аб верхавенстве папы ва ўсім хрысціянскім свеце, аб чысцу, а крыху пазней - пра схаджэнне Святога Духа і ад Бога-сына.

Гэта быў не бяздумны пераход на лацінства, а спроба сінтэзу ўсходняга абраду з заходняй дагматыкай. Гэты сінтэз культурных здабыткаў Захаду і Усходу, здзейснены на Беларусі і Украіне ў канцы XVI стагоддзя, у значнай ступені выконваў даўнюю мару еўрапейцаў аднавіць колішняе духоўнае адзінства грэка-рымскага антычнага свету, але на новай, хрысціянскай аснове.

А што патрыярх Канстанцінопальскі? Фармальна ў дачыненні да яго ёсць элемент "здрады". На саборы быў абвешчаны разрыў з канстанцінопальскай патрыярхіяй. Па форме было так. А па сутнасці? Ці не Ерамія II, які кіраваў усходняю царквою ў гады, папярэднія Берасцейскай уніі, першым здрадзіў сваім духоўным чадам у асобе беларускіх і ўкраінскіх епіскапаў і іх паствы? Ён жа за "шчодрую міласціну" /цэбры золата і вязкі сабалёў/ уласнаручна высвяціў незалежнага Маскоўскага патрыярха, надаўшы яму тытул "патрыярха Маскоўскага і **ўсяе Русі**" */падкрэслена мною - В.Г./*. А менавіта апошняе прывяло ў адчай украінскіх і беларускіх епіскапаў, бо дасюль таго тытула маглі ўжываць толькі кіеўскія мітрапаліты.

Ерамія II пасварыў украінскія і беларускія брацтвы з уладыкамі, бо даў некаторым з іх так званыя стаўрапігіяльныя /незалежныя ад духоўных пастыраў/ правы. Разрыў беларускіх і ўкраінскіх уладык з дэмаралізаваным ва ўмовах турэцкага панавання цараградскім патрыярхатам - гэта здрада. А разрыў з Канстанцінопалем, які здзейсніла Масква ў 1589 годзе /калі там з'явілася асобная патрыярхія/ - гэта праява найвялікшай дзяржаўнай мудрасці?

Для тых часоў характэрнае як праява культурна-нацыянальнага абуджэння фармаванне самабытных нацыянальных культур, нацыянальных дзяржаў, нацыянальных цэркваў. У Чэхіі гэта была гусіцкая царква, у Англіі - англіканская, у Германіі - лютэранская, у Швейцарыі - цвінгліянская, у Францыі - кальвініcцкая, у Шатландыі - прэсвітэрыянская, у Расіі з 1589 г. - самастойнае патрыяршаства.

Цікава, чаму гэта чэхам, шатландцам, швейцарцам, французам, немцам, англічанам, рускім можна было ствараць самастойныя нацыянальныя рэлігійныя арганізацыі, а беларусам і ўкраінцам нельга? Пры гэтым Маскоўская царква не здабыла ўнутраную свабоду, а болей стала залежнай ад цароў, а ўрэшце, з часам ператварылася ў дзяржаўную царкву, якой кіраваў обер-пракурор Сінода - свецкая асоба, залежная ад імператара.

Перайшоўшы на уніяцтва, праваслаўныя іерархі атрымлівалі роўныя правы з каталіцкім клірам, шляхта і мяшчане грэчаскага абраду таксама мелі роўныя правы з католікамі.

Грэка-каталіцкія /уніяцкія/ цэрквы будавалі сваю арганізацыю па прыкладах, што браліся з Рыму. Шмат уніяцкіх святароў атрымлівалі асвету ў рымскіх калегіях, вяртаючыся дадому, яны прыносілі сюды лепшыя арганізацыйныя формы. Уніяцкія епіскапы рабілі перыядычныя візітацыі /аб'езды/ сваіх парафій /прыходаў/, дбалі пра ўздым культуры духавенства, захоўвалі школы і шпіталі, правялі рэформу манастыроў. Сабор 1720 г. у Замосці ўвёў у жыццё беларускага і ўкраінскага грэка-каталіцкага духавенства аднастайную арганізацыю. Асаблівае значэнне набыў з таго часу рэфармаваны ордэн айцоў базыліян, які сваю галоўную ўвагу прысвяціў пашырэнню школ і выданню рэлігійных кніжак. На капітуле /радзе пры біскупе/ грэка-каталіцкіх іерархаў у Дубне /1783 г./ быў створаны адзін чын

святых базыліян, які арганізацыйна падзяляўся на правінцыі Літоўскую, Беларускую, Каронную і Галіцкую. Цэнтрам выдаўнічай дзейнасці на Беларусі быў Супрасль.

Унія заўдзячыла свой рост той абставіне, што давала беларускаму /як і ўкраінскаму/ грамадству забяспечанне ад апалячвання. Грэка-каталіцкая царква знаходзілася пад апекаю не Польскай царквы, а Рыму. Рымская курыя /царкоўны ўрад/ у сваіх афіцыйных заявах забяспечвала грэка-католікам поўную непарушнасць іхных абрадаў і звычаяў, зазначаючы, што яе пажаданнем "ёсць, каб усе былі католікамі, але не ўсе лацпіннікамі". Праўда, у рэчаіснасці на месцах гэта не заўсёды выконвалася, абшарнікі - рыма-католікі прыцяснялі уніяцкіх святароў, аддаючы перавагу рыма-каталіцкім. Тым не менш, пад аховаю грэка-каталіцкай царквы беларускае жыццё магло хоць часткова захаваць свае даўнія формы.

З амбонаў грэка-каталіцкіх /уніяцкіх/ цэркваў /як і ў пратэстанцкіх храмах/ гучала беларускае слова ў тыя часы, калі ў рыма-каталіцкіх касцёлах гучала лацінскае і польскае, а ў грэка-праваслаўных цэрквах-царкоўна-славянскае - усе далёкія ад беларускага.

Царкоўная унія была працягам шляху, які пачаўся даўней прадстаўнікамі культуры Беларусі "Залатога" XVI стагоддзя, што жадалі аб'яднаць традыцыі візантыйскай царквы з Заходняю, развіваць натуральную культурную еднасць Беларусі як з Усходняй, так і з Заходняй Еўропай. Гэты працэс адбываўся ў агульным рэчышчы, у якім развівалася беларуская культура.

І калі сярод першых беларускіх асветнікаў не было грэка-каталіцкіх святароў /як гэта адбывалася на Украіне, у заходняй частцы якой менавіта яны былі ініцыятарамі нацыянальнага адраджэння/ [14], то не па віне гэтых святароў. Бо большасць іх прымусілі перайсці ў грэка-праваслаўную веру, якая была пануючай канфесіяй тагачаснай Расіі. Тым больш, што наша адраджэнне спазнілася ў параўнанні з суседнімі ўкраінскім і літоўскім /ой, як баяцца савецкія беларускія гісторыкі такіх параўнанняў, як агню!/. А ў літоўскім нацыянальным адраджэнні наперадзе ішлі нацыянальныя рыма-каталіцкія святары біскуп Мацей Валанчус, пралат Йонас Майроніс, ксёндз Антанас Баранаўскас, кіраўнік барацьбы супраць царызму ў 1863 г. ксёндз Антанас Мацкявічус.

І ў нашым спозненым адраджэнні рыма-каталіцкія святары /грэка-каталіцкіх да тагу часу ўжо не засталося/ таксама адыгралі значную ролю. Дастаткова назваць такія імёны як Казімер Сваяк, Аляксандр Астрамовіч /Андрэй Зязюля/, Адам Станкевіч, Вінцэсь Гадлеўскі, Язэп Германовіч і іншыя. Але ў той час, калі ў Літве ў Коўне памяць Й.Майроніса адзначана пышным нагробкам ля мура кафедральнага сабора, які захаваўся нават у савецкі час, памяць нашых ксяндзоў-адраджэнцаў "мінула з ветрам"... Але гэта ўжо іншы сюжэт, які патрабуе спецыяльнага разгляду.

Літаратура і крыніцы:

1. Пры напісанні артыкула выкарыстаны дадзеныя артыкулаў украінскага даследчыка І.Паслаўскага "Між Сходом і Заходом", Дзвін. 1990, № 10. С.100-107; і "Писав мандриванець, якого звуть Вишенским." Дзвін. 1991, № 1. С.152-160.
2. *Ім тады быў Рым - В.Г.*
3. *Папы рымскага - В.Г.*
4. В.Соловьев. Россия и Вселенская Церковь. Краков, 1904. С.77-78.
5. Д.Дорошенко. Православная церква в минулому і сучасному житті украïньского народу. Берлін, 1940. С.31.
6. Гай, Громадзяне и их преемники. Белорусская жизнь, № 44. 9 марта 1911 г.
7. Вильна, 20 ноября. Северо-Западная жизнь, № 259 /91/. 20 ноября 1911 г.
8. М.Багдановіч. Белорусское возрождение. Збор твораў. Мінск, 1968. Т.2. С.219-220.
9. Цыт. па: Ю.Драгун. Пра уніяцтва і дзяржаўную палітыку. Літаратура і мастацтва. 5 студзеня 1990 г. С.14.
10. Памятники полемической литературы в Западной Руси. СПб.,1903. Кн.3. С.121-123.
11. Я.Д.Ісаевіч. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст. Київ, 1966. С.72-82.
12. Ужо па гэтай пагардзе да ведаў бачны ўзровень гэтага чалавека.
13. Цыт. па кн.: М.Стахів. Христова Церква в Україні /988-1596/. Стэнфард, 1985. С.385.
14. І.Крип'якевіч. Історія України. 1-е вид. Львів, 1990. С.283. О.Субтельний. Україна. Історія. Київ, Либідь, 1991. С.216-217.

Улляна ШАСТАВЕЦ

УНІЯЦКАЯ БАЖНІЦА: ШТО ЎСЯРЭДЗІНЕ?

Вядома, што на практыцы уніяцтва ўяўляла своеасаблівы напрамак, у якім складана перапляталіся традыцыі Ўсходняй і Заходняй цэркваў. Замосцкі сабор 1720 года ўзаконіў лацінскія новаўвядзенні. А гэта не магло не адбіцца на інтэр'еры бажніц.

Асноўным элементам інтэр'ера ў канцы XVIII стагоддзя ва ўсіх цэрквах з'яўляліся алтары. Звычайна яны былі дашчаныя, радзей - разьбяныя. У дэкаратыўным афармленні алтароў атрымала шырокае распаўсюджанне размалёўка "на оптыцы" каляровымі мелавымі фарбамі. Зрэдку алтары аздабляліся пазалотаю.

Іканастасы адыходзілі ў небыццё. У 1784 годзе з 84 цэркваў Нясвіжскага і Клецкага дэканатаў яны існавалі толькі ў 14. Кампазіцыйны дыяпазон іх - архаічныя перагародкі на 4 абразы або іканастасы ў некалькі ярусаў. У васьмі цэрквах гэтых дэканатаў існавалі рудыменты іканастасаў у выглядзе адных царскіх варотаў, царскіх варотаў і аднаго-двух абразоў, размешчаных побач або над імі, некалькіх абразоў, размешчаных над краткамі перад вялікім алтаром. У 1834 годзе, згодна з выпіскай, складзенай епіскапам Беларускай грэка-уніяцкай епархіі В.Лужынскім мінскаму губернатару, у Ігуменскім, Дзісенскім, Бабруйскім, Рэчыцкім паветах іканастасы былі толькі ў 9 цэрквах. Традыцыя выкарыстання іх, а таксама прастолаў у інтэр'ерах беларускіх цэркваў была настолькі знітавана, што надарыўся нават выпадак разбурэння ў 1836 годзе ўладкаваных іканастаса і прастола як не ўласцівых для уніяцкага культу прыхаджанамі Рэчыцкай царквы Пінскага павета.

Трэба адзначыць, што іканастасы найчасцей можна было сустрэць у цэрквах базыліянскіх манастыроў.

Ролю дамінанты ў інтэр'еры выконваў галоўны алтар, размешчаны каля ўсходняй сцяны, адгароджаны, як і ў касцёле, невысокай перагародкай (краткамі). Абапал кратак у большасці выпадкаў уладкоўваліся бакавыя алтары. У некаторых цэрквах меліся дадатковыя алтары пры паўночных і паўднёвых сценах.

Атрыбутыка алтароў амаль цалкам была каталіцкай. Галоўны франтон менсаў аздабляўся антыпедыумамі. Бытавалі антыпедыумы, маляваныя на дрэве, палатне, разьбяныя, папяровыя, вышываныя, вырабленыя з мастацкіх тканінаў. Стол галоўнага алтара пакрываўся трыма ільнянымі абрусамі, паміж імі захоўваўся антымінс - адзіны атрыбут алтарнага стала, які прысутнічае і на прастоле праваслаўнай царквы. Па цэнтры стала размяшчаўся цыборыум (драўляны куфэрак, дзе ў алавянай або срэбнай скрыначцы захоўваліся Святыя Дары пад ільняным карпаралам). На цыборыум ставіўся крыж з распяццем. У вясковых цэрквах пераважалі драўляныя маляваныя алтарныя распяцці. Таксама на менсах і перад алтарамі размяшчаліся алтарныя падсвечнікі.

Адпаведна каталіцкаму цырыманіялу падчас набажэнства перад Найсвятлейшым Сакрамэнтам неабходна было запальваць не меней пяці лямпаў і тры - перад вялікім алтаром, па адной - перад астатнімі алтарамі. У малых касцёлах дастаткова было і адной. Колькасць лямпаў магла мяняцца, але павінна была заставацца няпарнаю. Гэта несла містычны сэнс, бо і Хрыстос у Адкрыцці паўстае пасярод сямісвечнікаў з сямю зоркамі ў дзясніцы.У праваслаўных храмах гэты сімвалічны змест нясуць на сабе сямісвечнікі, размешчаныя з усходняга боку паблізу прастолаў. Ва уніяцкіх цэрквах XVIII - пачатку XIX стагоддзя сямісвечнікі адсутнічалі, іх ролю выконвалі алтарныя падсвечнікі (абавязкова парны лік). Колькасць іх розная - ад адной пары і болей. Атрыбутыку менсы галоўнага алтара дапаўняў службоўнік, які пакладаўся на падушку з вышыванай або сшытай з мастацкіх тканін навалачкай. Евангелле на стале галоўнага алтара ў вопісах не згадваецца.

Сталы астатніх алтароў афармляліся антыпедыумамі, пакрываліся 2-3 абрусамі: на іх у большасці выпадкаў размяшчаліся алтарныя крыжы з распяццем, 1-2 пары падсвечнікаў. Падсвечнікі ставілі і перад алтарамі. Гэтаксама афармляліся алтары ва уніяцкіх цэрквах Прыкарпацця на пачатку XX стагоддзя.

З праваслаўнага богаслужэбнага начыння ў вопісах упамінаюцца толькі кадзілы і мірніцы. Паўсюль

Шаставец Улляна Іванаўна, навуковы супрацоўнік Нацыянальнага навукова- асветнага цэнтра імя Ф.Скарыны. Займаецца даследаваннямі ў галіне гісторыі рэлігіі і культуры. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

ужываліся каталіцкія пурыфікатэры, патэны, карпаралы, падносы з ампулкамі, што разам з адсутнасцю ахвярнікаў сведчыць аб правядзенні абраду прыгатавання Святых Дароў паводле звычаяў Заходняй царквы.

Суіснаванне заходняй і ўсходняй традыцый праявілася і ва уніяцкім іканапісе. Так, разам са схемамі праваслаўнага цыкла (Багародзіца з дзіцем, Пакровы, Нараджэнне Хрыстова, Нараджэнне Багародзіцы, Ушэсце Хрыста, Звеставанне, Тройца Новазапаветная, апосталы, Мікола і інш.) шырока распаўсюджаны былі заходнееўрапейскія схемы (Непарочнае зачацце, Антоні Падуанскі, Ян Непамук, Іосіф з Богамладзенцам, Балезная Матка Боская, абразы з сюжэтам каранавання Багародзіцы ці ўскладання дыядэм на цудатворныя абразы Багародзіцы).

У першай палове XIX стагоддзя назіраецца кананічная перапрацоўка схемаў Крыжовага шляху, характэрных для заходняга абраду. У Заастравецкай царкве Клецкага раёна Мінскай вобласці выяўлены чатыры абразы, якія належалі Логнавіцкай царкве, якая размешчана ў музеі народнай архітэктуры і побыту. Пісаны яны на палатне адным аўтарам, маюць аднолькавыя памеры і рамкі. Абразы належаць да цыкла Крыжовага шляху. Але якраз у гэтым 14-сюжэтным заходнім цыкле і няма схемаў "Маленне аб чашы", "Бічаванне Хрыста ля слупа"."Хрыстос перад Каіяфай" адпавядае схеме "Пан Езус на смерць осуджоны", а "Нясенне Крыжа Господня" - схемам "Упадок под Крыжом". Аб прыналежнасці абразоў да ўсходняга абраду сведчаць і надпісы, зробленыя на славянскай мове.

Апроч алтарных, насценных абразоў у інтэр'еры было няшмат - 2-5, зрэдку болей, часцей яны зусім адсутнічалі. Алтарныя абразы завешваліся фіранкамі з мастацкіх мануфактурных тканінаў.

Каля абразоў Багародзічных, Гасподскіх, святых часта падвешваліся вотыўныя таблічкі, - іх рабілі з металу, пераважна каштоўнага. На таблічках змяшчаліся надпісы, якія нагадвалі пра дабрадзействы або ўтрымлівалі просьбу атрымання міласцяў ад Бога, Багародзіцы, святых. Часцей вотыўныя таблічкі рабіліся ў форме рук, ног, сэрца. Каля абразоў Антонія Падуанскага падвешвалі металічных конікаў - гэты каталіцкі святы на Беларусі лічыўся патронам згубленых рэчаў. У выпадках, калі цыганы кралі коней, вяскоўцы звярталіся з просьбаю або падзякаю за знойдзеную прапажу да Антонія Падуанскага. Традыцыя змяшчаць вотыўныя таблічкі ля святыняў сваімі каранямі сягае да паганскіх часоў, характэрна ранняму хрысціянству. У IV стагоддзі таблічкі ў выглядзе Хрыста, рук, ног падвешвалі да надмагілляў пакутнікаў.

Народны густ і наіўная шчырасць праявіліся ва ўпрыгожанні Багародзічных абразоў пацеркамі, завушніцамі, пярсцёнкамі, а статуй Хрыста - аксамітнымі сукенкамі.

Запазычаннем з касцёла з'явілася ўвядзенне ва ўсіх уніяцкіх цэрквах вынасных алтароў у выглядзе двухбаковых абразоў з фератронамі "Паносных" ікон Божае Маці, як іх называюць у народзе. Вынасныя абразы фігуравалі і ва ўсходнім абрадзе. У каталіцкай традыцыі яны афармляліся фератронамі. Вынасныя алтары паўсюль увайшлі ў жыццё ў XIII стагоддзі і ў цяперашні час выкарыстоўваюцца ў былых уніяцкіх, цяпер праваслаўных парафіях.

Уплыў заходняга абраду праявіўся і ў паўсюднай замене адзення праваслаўных святароў на каталіцкія арнаты, альбы, гумэралы. Навацыямі сталі ўвядзенне скульптуры, амбонаў, сталлі (лавак), канфесіяналаў для споведзі, арганаў (праўда, апошнія не прыжыліся, іх налічваліся адзінкі).

Сінтэз традыцыяў праявіўся ў разнастайнасці працэсійных крыжоў. Бытавалі крыжы не толькі са скульптурным распяццем (каталіцкая традыцыя), але і маляваныя "на оптыцы" (праваслаўныя). Але звычайна ў адным храме сустракаліся абодва віды гэтых атрыбутаў. Часта ў скульптурных распяццях ногі Хрыста пакладаліся адна на адну (заходняя традыцыя), але прыбіваліся двума цвікамі (усходняя традыцыя).

Адметная рыса інтэр'ера - наяўнасць ва ўсіх храмах скарбонак у выглядзе невялікіх акаваных куфэркаў з патаемнымі замкамі. Скарбонкі знаходзіліся ў алтарнай частцы храма, у іх захоўвалі розныя парафіяльныя каштоўнасці.

Царкоўнае драўлянае абсталяванне і начынне (скарбонкі, аналоі, алтары, перагародкі, сталлі, падсвечнікі, цыборыумы, фератроны, распяцці і інш.) ствараліся мясцовымі майстрамі. Шмат што рабілася паводле ўзораў хатняга начыння (цэнтральны аналой - у выглядзе роўнабаковага стала, скарбонкі - у выглядзе звычайнага куфэрка). Пануючыя ў мастацтве стылі пераасэнсоўваліся адпаведна ўласным уяўленням і народнаму густу. Таму невыпадкова, напэўна, абразы, фератроны, крыжы, распяцці ўпрыгожваліся ахвярнымі ручнікамі, намітками; крыжы, распяцці - яшчэ і фартухамі, хусткамі; алтарныя абразы - занавескамі са штучных мануфактурных тканін; алтары, аналоі ў цэнтры храма - вазамі з кветкамі; іканастасы, алтары - гірляндамі са штучных кветак.

Вядома, нялёгкім і няпростым было існаванне уніяцкай царквы на Беларусі. І ўсё ж яна была паўнакроўным, жывым арганізмам, бо старанна клапацілася пра асноўнае сваё прызначэнне - выратаванне людскіх душаў. Народ, носьбіт вечнае праўды, у стане быў перапрацаваць традыцыі Усходняй і Заходняй цэркваў, змясціць іх ў рэчышчы пакланення Хрысту, Богу, надаць ім асаблівую адметнасць.

На жаль, унія не выканала ролю нацыянальнага кансалідатара, не спыніла працэсу дэзінтэграцыі грамадства Вялікага княства Літоўскага па сацыяльна-рэлігійнай прыналежнасці. Не вырашыла яна і праблемы еднасці цэркваў - каталіцкай і праваслаўнай. Аднак яна была і застанецца яскравай старонкай жыцця беларускай царквы, якую ніяк нельга выкрасліць з гістарычнай памяці.

"Культура", 18 студзеня 1995 г., стар. 4.

Тамара ЛІХАЧ

МУЗЫЧНАЕ МАСТАЦТВА УНІЯЦКАЙ ЦАРКВЫ

Музычнае мастацтва уніяцкай царквы і па сённяшні дзень у значнай ступені застаецца terra incognita для гісторыкаў музыкі. Як здаецца, не рабілася сур'ёзных спроб акрэсліць асноўныя складнікі музычнага афармлення уніяцкіх набажэнстваў, вылучыць яго спецыфіку на фоне як праваслаўнай, так і каталіцкай традыцый. Таму здаецца неабходным акрэсліць, хоць і досыць схематычна, галоўныя накірункі музычна-літургічнай практыкі каталікоў грэчаскага абраду.

Вядома, што так званыя заходнерускія землі (Украіна і Беларусь) значна раней, чым Маскоўская Русь, сутыкнуліся з моцным уздзеяннем заходнееўрапейскай культуры. Знаёмства з еўрапейскім, у першую чаргу каталіцкім музычным мастацтвам актыўна ўплывала, між іншым, і на музыку заходнерускай праваслаўнай царквы. Тэндэнцыі да запазычання найбольш важных дасягненняў Еўропы ў сферы музычнай тэорыі і практыкі яскрава праявіліся ўжо ў XVI ст. Так, у Супрасльскім манастыры ўпершыню ў праваслаўнай традыцыі быў створаны аб'ёмны Ірмалой (1598-1601 гг.), цалкам запісаны не традыцыйнымі "крукамі" (старажытны нелінейны тып натацыі), а еўрапейскімі квадратнымі нотамі; яшчэ ў канцы XVI ст. Львоўскае праваслаўнае брацтва, рэгулу якога прынялі Брэсцкае (1592) і Магілёўскае (1597) брацтвы, звярталася да канстанцінопальскага патрыярха Мялеція Пігаса з пытаннем адносна таго, ці можна ўводзіць у цэрквах, як гэта робяць каталікі, фігуральны спеў і партэсную музыку, а таксама арганы. Мялецій дазволіў любыя "прыстойныя" спевы, аднак забараніў, спасылаючыся на словы Юсціна-мучаніка, "шум і гудзенне бяздушных арганаў" [25; с. 441].

Найбольш актыўна і паслядоўна засвойвала дасягненні еўрапейскай культуры уніяцкая царква Беларусі і Украіны. Вядомы даследчык усходняй філасофска-тэалагічнай думкі Г.Фλароўскі характарызаваў унію наступнымі словамі: "Унія была хутчэй актам культурна-палітычнага, чым рэлігійнага самавызначэння. Не рэлігійныя і не дагматычныя матывы былі вырашаючымі ў адступніцтве іерархаў. І ёсць некаторая псіхалагічная праўда ў сцвярджэннях першых уніятаў, што яны "не змянілі веру"... Унія была самаўключэннем у заходнюю традыцыю. Гэта было менавіта рэлігійна-культурнае заходніцтва" [24; с.40-41].

Першапачаткова уніяцкія набажэнствы амаль не адрозніваліся ад праваслаўных. Даследчык богаслужэння і абрадаў Ф.Хайнацкі прыйшоў да высноў, што да Замойскага сабора уніяцкай царквы (1720 г.) уніяцкія літургічныя кнігі, якія выдаваліся у Львове, Супраслі, Уневе па змесце і структуры не адрозніваліся ад праваслаўных. І пазней, у XVIII ст., аднолькавай як у праваслаўных, так і уніятаў засталася адна з важнейшых пеўчых кніг усходняй царквы - Актоіх [28; с.2, 392]. Найбольшыя змены адбыліся ў структуры літургічнага года: на Замойскім саборы была значна абмежавана колькасць старажытных праваслаўных святых (уніяты святкавалі толькі дні роўнаапостальнага св. Уладзіміра, бл.Вольгі, свв.мучанікаў Барыса і Глеба, свв.Антонія і Феадосія Пячэрскіх) [27; с.36-37]; уведзены традыцыйныя каталіцкія святы Цела Хрыстова, Ігнацыя Лаёлы, св.Казіміра Польскага, Яна Непамуцэна, пакутаў Багародзіцы і інш.; спецыфічнае уніяцкае свята Іясафата Кунцэвіча; было дазволена спраўляць так званыя "сухія" (без музыкі) літургіі [28; с.23-24] і інш.

Распаўсюджванню культурных і мастацкіх уплываў Захаду спрыяла і спецыфіка выхавання кіруючых кадраў уніяцкай царквы. Большасць з іх атрымлівала вышэйшую адукацыю ў каталіцкіх навучальных установах Еўропы. Паводле дэкрэта Паўла V 1615 г. 4 уніяцкія клірыкі маглі займацца за кошт школы ў Грэчаскай калегіі ў Рыме; 18 двухгадовых стыпендый для уніятаў былі заснаваныя ў замежных каталіцкіх калегіях; езуіты саступілі уніяцкім клірыкам па некалькі месцаў у калегіях Каліша, Пултуска, Нясвіжа і Бранева, ці Брунсберга [35; с.31]. Ордэн базыльян, адзінае манаскае аб'яднанне уніяцкай царквы, свядома арыентаваўся на практыку езуітаў, найбольш уплывовага ў XVII-XVIII стст. каталіцкага ордэна. У 1621 г. кангрэгацыя базыльян вырашыла абраць "ку пріязні і помощі закон с. отцов езуітов" і

Ліхач Тамара Уладзіміраўна, навуковы супрацоўнік праблемнай навукова-даследчай лабараторыі музыкі Беларускай Акадэміі музыкі. Займаецца вывучэннем літургічнай музыкі Беларусі. З'яўляецца ўкладальнікам і аўтарам уступнага артыкула хрэстаматыі "Літургічная музыка Беларусі XVIII ст." (Мн., 1993), а таксама аўтарам шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

накіравала генералу таварыства спецыяльны ліст з адпаведнай просьбай; усім уніяцкім манахам трэба было адносіцца да езуітаў як да братоў, злучаных з імі "не именем только, але речью самою" [10; с.247-248]. Канешне, выбар езуітаў у якасці ўзора рэлігійнай дзейнасці не мог адбіцца і на музычным афармленні богаслужэнняў ва уніяцкіх цэрквах.

Паступова ў рэлігійным мастацтве уніяцкай царквы адбыліся значныя змены. У цэрквах сталі ўзводзіцца бочныя алтары, калі-нікалі адсутнічалі іканастасы і царскія вароты. Пасля сабора 1720 г. у набажэнства сталі часта ўводзіць арган, бо "капэлу спевакоў набраць цяжка, а арган упрыгожвае набажэнства і ў найбяднейшым касцёле" [33; с.46]. Два арганы - вялікі ў царкве і пазітыў у капліцы манастыра побач з бібліятэкай - належалі Супрасльскаму манастыру. У 1764 г. у дакументах узгадваецца і мясцовы арганіст Касцецкі [4; с.415, 568]. Два арганы ўпрыгожвалі і набажэнства ў Жыровіцкім базыльянскім манастыры. Адзін з іх, 80-галосны, вылучаўся сваімі памерамі і быў вельмі каштоўны. Ён лічыўся адным з найлепшых арганаў XVII ст. [3; с.61]. Людзвіг Клімовіч у 1779 г. пабудаваў арган для мінскай царквы св. Духа пры базыльянскім манастыры [1; с.322]. Іосіф Сямашка, "знішчальнік уніі", ганарыўся тым, што дзякуючы яго дзейнасці да 1837 г. былі прададзеныя ці разабраныя 117 арганаў у Літоўскай епархіі [7; т.2, с.15].

Арганы і інструментальныя капэлы ў некаторых уніяцкіх цэрквах існавалі ўжо ў XVII ст. Інструментальная капэла Супрасльскага манастыра была заснавана ў другой палове XVII ст. па загаду мітрапаліта Кіпрыяна Жахоўскага, вялікага аматара аркестравай музыкі [4; с.180-181]. Лікоўскі адзначае, што сярод святароў Полацкага базыльянскага манастыра, забітых у час знаходжання Пятра I у Полацку ў 1705 г., быў і нехта Якуб Кнышэвіч - "рэгенс капэлы, ці музыкі" [33; с.14-16, 465]. Капэла жыровіцкіх уніятаў у 1772 г. уключала 2 флейты, фагот, 3 трубы, 4 валторны і "арган на тры мяхі", інакш кажучы, па свайму складу цалкам адпавядала тыповым для каталіцкай традыцыі XVIII ст. інструментальным калектывам. Напэўна, прыкладна такая ж капэла ўпрыгожвала святкаванні ў гонар цудатворнай жыровіцкай іконы ў 1731 г., калі "выдатныя музыканты ігралі на розных інструментах, акампаніруючы зладжаным галасам спявакоў" [3; с.78, 65]. Усе гэтыя факты сведчаць аб тым, што адметнай рысай уніяцкіх набажэнстваў, як і ў каталіцкіх касцёлах, быў удзел у іх аргана і інструментальных капэл.

М.Дзілецкі, выпускнік Віленскай езуіцкай акадэміі і аўтар славутай "Граматыкі мусікійскай" (сяр. XVII ст.) недвухсэнсоўна ўказвае на існаванне ў яго часы практыкі ператэкстоўкі каталіцкіх літургічных твораў для прыстасавання іх у ўсходнім набажэнстве; ён упікае тых, хто без ведання практыкі лічбаванага баса з памылкамі "**превращающе латинския ноты на руския**" (*выдзелена намі - Т.Л.*) [5; с.294]. Словы Дзілецкага аб стылістычным адзінстве музычнага рэпертуару каталікоў і вернікаў усходняга абраду пацвярджаюцца некаторымі фактамі музычнага жыцця Беларусі. Лацінскія няшпоры (3 кампазіцыі), 11 лацінскіх мес, 6 "Salve Regina", 2 гімны "Veni Creator" адзначаны, напрыклад, у нотным каталогу Жыровіцкага базыльянскага манастыра 1772 г. [3; с.186].

Шырока распаўсюджанай з'явай было супрацоўніцтва як святароў, так і музычных калектываў "абодвух абрадаў" (каталіцкага і уніяцкага) у розных урачыстасцях. Капэла Віцебскай езуіцкай калегіі рэгулярна, канешне ж, са звыклымі музычнымі творамі, удзельнічала ў набажэнствах уніяцкага манастыра базыльянак, "царквы за Дзвіной" і яе рэлігійнага брацтва [32; с.88-89]. Калі ў 1730 г. у Віцебску адбылося ўрачыстае пахаванне харужага віцебскага Гуркі, "урадоўцы ваяводстваў і ксяндзы бернардзінцы і дамініканцы, якіх ён фундаваў,няслі яго праз горад,а перад імі ішоў клір абодвух абрадаў (clerus utriusque ritus) у аблачэнні, спяваючы пры гуках музыкі"[38; с.103]. Натуральна, "клір абодвух абрадаў" мог сумесна спяваць толькі пры ўмове існавання агульных рэлігійных кампазіцый. Прыкладна па той жа схеме, з удзелам "усяго горада са сваімі цэхамі", езуітаў, базыльянаў, святароў са сваімі брацтвамі праходзіла ў 1744 г. у Гродна пахаванне вялікага гетмана літоўскага Міхала Вішнявецкага. Цырымонія, як і ў падобных езуіцкіх урачыстасцях, суправаджалася залпамі гармат і ілюмінацыяй [3; с.186, 78, 65].

Несумненна, езуіцкая школьная драма стала прататыпам і вялікай колькасці пастановак ва ўніяцкіх і праваслаўных школьных тэатрах XVII-XVIII ст. Так, тыповай па сюжэту для каталіцкай вучэбнай сцэны можна лічыць жыровіцкую базыльянскую драму "Цыцэрон" з музыкай Б.Згірскага (1752) [3; с.95]. На жаль, яна нам вядомая толькі па назве, як, дарэчы, і амаль усе езуіцкія драмы.

Вельмі папулярнымі сярод грэка-каталікоў сталі так званыя "Багагласнікі" - зборнікі папулярных рэлігійных песень, складзеныя па ўзору каталіцкіх канцыяналаў. Першы друкаваны Багагласнік з нотамі быў выдадзены ў Пачаеве ў 1790 г. і з некаторымі зменамі перавыдаваўся ў 1805, 1825, 1850, 1886, 1894 гг. Ён стаў асновай папулярнага расійскага выдання 1903 г., прызначанага для праваслаўных царкоўна-прыходскіх школ [22; с.XXII; 15; с.390]. У аснове Багагласніка - песні як уніяцкіх, так і праваслаўных аўтараў на польскай, рускай і лацінскай мовах. Сярод іх можна назваць Лукаша Длоньскага, Яна Вольскага,

Рыгора Івашку, Якуба Кальчыцкага, Яна Мараўскага, Дымітра Ляўкоўскага, Базыля Тарноўскага [35; с.87]. Магчыма, што некаторы ўплыў на змест Багагласнікаў аказала чэшская рэфармацыйная традыцыя: паводле вопісу 1645 г., напрыклад, у Супраслі акрамя "чэшскай Бібліі" знаходзіўся і чэшскі канцыянал "Pienie boskich chwal". А.Флароўскі лічыць, што хутчэй за ўсё гэта было адно з выданняў канцыянала Яна Благаслава (XVI ст.) [23; с.111]

Рукапісныя Багагласнікі, а таксама выданні песень без нот складаліся раней друкаваных. Так, каля 150 песень запісаны ў Супрасльскім Багагласніку другой паловы XVIII ст. [6; с.332]; каля 20 тэкстаў песень прыводзіць Цімафей Шчуроўскі ў сваёй кніжцы для манахінь-базыльянак [37] і г.д. Напэўна, паводле ўласцівай любым канцыяналам наогул традыцыі, Багагласнікі арыентаваліся на найбольш папулярны для свайго часу меладычны матэрыял. Напрыклад, у Супрасльскім рукапісным Багагласніку другой паловы XVIII ст., а таксама і ў рукапісных ірмалоях таго ж манастыра 1639 і 1662 гг. запісаны папулярныя лацінскія мелодыі "Dies irae" і "Te Deum laudamus" [6; с.262, 269, 291] з тэкстам "День гневу, день прегорких бед" і "Тебе Бога хвалим" (гл. прыклад у артыкуле 16).

Прыведзеныя факты недвухсэнсоўна сведчаць пра тое, што працытаваныя вышэй словы Фларуоўскага адносна "культурнага заходніцтва" уніяцкай царквы добра падыходзяць і для характарыстыкі змен у адносінах уніятаў да рэлігійнай музыкі. У цэлым грэка-каталіцкая царква прытрымлівалася тыповай для каталіцызму XVII-XVIII стст. музычна-літургічнай практыкі. Яе асноўнымі складнікамі былі традыцыйная старажытная манодыя (грыгарыянскі харал для католікаў і знаменны роспеў для уніятаў); шматгалосыя харавыя кампазіцыі поліфанічнага ці гамафонна-гарманічнага складу (невыпадкова першыя вядомыя на сённяшні дзень партэсныя кампазіцыі знойдзены ў Ірмалогіі уніяцкага Супрасльскага манастыра 1639 г.) [2; с.13]; удзел у набажэнствах інструментальнай музыкі (арганаў і разнастайных капэл); простыя напаўфальклорныя песні ў выкананні вернікаў ("Багагласнікі").

Вельмі важным накірункам музычнай дзейнасці уніятаў было захаванне старажытных манадыйных традыцый. Зноў жа напрошваецца аналогія з практыкай каталіцызму, калі побач з аўтарскімі музычнымі кампазіцыямі сучаснага эпосе стылю паслядоўна і мэтанакіравана культываваўся грыгарыянскі харал у якасці неад'емнага і найбольш адпаведнага рэлігійнай практыцы музычнага складніка набажэнстваў. Паколькі, як здаецца, пытанне аб праваслаўных традыцыях у музыцы уніятаў не закраналася ў літаратуры, спынімся на ім трохі падрабязней.

З моманту пераходу заходнерускай царквы пад юрысдыкцыю папы Рым стала клапаціўся пра захаванне старажытнай усходняй абраднасці ва ўсёй паўнаце. Як вядома, Грэчаская калегія і Кангрэгацыя па справах усходніх цэркваў, створаныя ў Рыме яшчэ ў 1573 г. [35; с.10], актыўна займаліся рэдагаваннем і друкаваннем грэчаскіх літургічных кніг. Такім чынам, вывучэнне праваслаўнай літургікі не было чымсці новым і малавядомым для папскага прэстола. Паводле булы папы Клеменса VIII 1595 г. уніяты павінны былі захоўваць "усе святыя абрады і цырымоніі, якія ўжываюцца рускімі біскупамі па ўстанаўленнях святых грэчаскіх айцоў, калі яны не супярэчаць ісцінам і дактрынам каталіцкай веры і не выключаюць аб'яднання з Рымскай царквой" [33; с.290]. Павел V у 1615 г. выдаў спецыяльнае брэве, якое забараняла уніятам змяняць грэчаскі рытуал [31]. У 1754 г. Бенедыкт XIV выдаў на грэчаскай мове Еўхалагіён (кніга, у якой аб'яднаныя служэбнік і трэбнік), загадаўшы выпраўляць паводле яго ўсе новыя выданні трэбнікаў як для грэчаскай, так і для заходнерускай уніяцкіх цэркваў. Па думцы літургіста А.Хайнацкага, у гэтым Еўхалагіёне "акрамя невялікіх змен... усё праваслаўнае" [28; с.29, 24].

Працэсы ўніфікацыі і кананізацыі досыць рана закранулі і музычную традыцыю уніяцкай царквы. Пра гэта яскрава сведчаць першыя нотныя выданні - львоўскія Ірмалоі 1700 і 1709 гг. Яны даўно вядомыя даследчыкам. Аднак, напрыклад, у артыкуле Ю.Ясіноўскага, спецыяльна прысвечаным гэтым выданням, сакраментальнае слова "унія" не ўспамінаецца ні разу. Тым не менш П. Пякарскі, на працу якога спасылаецца Ясіноўскі, недвухсэнсоўна піша, што біскуп Іосіф Шумлянскі, патаемна прыняўшы унію яшчэ ў 1681 г., у 1700 г. публічна прызнаў гэта і "падгаварыў базыльянаў пры царкве св.Юрыя" надрукаваць Ірмалой, "каб зрабіць падрыў львоўскай брацкай друкарні" [14; с.39-40]. Канешне, наўрад ці Шумлянскі кіраваўся такімі намерамі, бо, як вядома, праваслаўныя нотныя выданні з'явіліся значна пазней, у другой палове XVIII ст. Такім чынам, Шумлянскі распачынаў цалкам новую працу - фіксаванне рукапіснай традыцыі ў форме друкаў, а значыцца, яе ўніфікацыю і кананізацыю. Ніякага "падрыву" выдавецкай дзейнасці брацтва ў гэтым, натуральна, не было. Брацтва, якое перайшло да уніі ў 1708 г. [36; с.532], у 1709 г. перадрукавала Ірмалой, выкарыстаўшы як нотны шрыфт, так і мастацкае афармленне выдання 1700 г. Невыпадкова досыць доўгі час гэтыя выданні лічыліся ідэнтычнымі. Аднак Ясіноўскі, параўноўваючы мелодыку некаторых спеваў з Ірмалояў, прыйшоў да высноў, што выданне 1700 г.

("біскупскае") адзначаецца максімальнай стандартызацыяй, спрашчэннем і некаторай схематызацыяй меладычнага руху ў многіх спевах; у той жа час Ірмалой 1709 г. ("брацкі") "захоўвае меладычнае і лада-інтанацыйнае багацце спеваў, выпрацаванае старажытнай рукапіснай традыцыяй" [30; с.46-47].

У пазнейшы перыяд уніяцкае нотадрукаванне сканцэнтравалася ў Пачаеўскай лаўры. Тут выйшлі Асмагласнік (1776 і 1793), Ірмалоі (1766, 1775, 1794) і Багагласнік (1790). Наўрад ці можна лічыць гэта выпадковым. Як вядома, Пачаеўская лаўра перайшла да уніі адной з апошніх (пасля 1721 г.). Па словах А. Хайнацкага, "з усіх заходнерускіх уніяцкіх манастыроў толькі адной Пачаеўскай лаўры богаслужбовы чын захоўваўся так блізка да ўставаў старажытна-праваслаўнай царквы, што астатнія базыльяне называлі пачаеўскае набажэнства "схізматычным" [27; с.20].

Аналіз зместу уніяцкіх нотных выданняў дэманструе, што яны паслядоўна захоўвалі старажытныя пеўчыя традыцыі заходнерускай царквы. Тыповым для беларускіх і ўкраінскіх рукапісных зборнікаў XVI-XVII стст. з'яўляецца ўжо сам выбар занатаваных музычных жанраў. Усе зборнікі, як Ірмалоі, так і Актоіхі, абавязкова ўтрымліваюць 1) мелодыі актоіха - васьмі царкоўных гласоў (дагматыкі, антыфоны, седальны, нядзельныя трапары, падобны, ірмосы канонаў); 2) найбольш значныя спевы розных касцёльных урачыстасцей (літургіі Васіля Вялікага, Вялікага посту і г.д.); 3) выбраныя спевы абыходу. Інакш кажучы, гэта спецыфічная для заходнерускай традыцыі структура пеўчага зборніка, у якім аб'ядноўваюцца тры асноўныя пеўчыя кнігі ўсходняга абраду - Актоіх, Ірмалой і Святы. І Супрасльскія Ірмалоі 1598-1601 гг., 1639 і 1662 гг. [17; с.22, 6; с.262-290], і значна пазнейшы Давыдкаўскі Ірмалой 1769 г. [11; с.29-30] наглядна паказваюць устойлівасць і заканамернасць гэткай структуры манадыйных зборнікаў, выпрацаванай яшчэ ў XVI ст. і кананізаванай у рамках уніяцкай царквы.

Усе манадыйныя мелодыі захоўваюць архаічную ладавую структуру - так званы "абыходны гукарад". Для тлумачэння яго інтэрвальнай пабудовы складальнікі зборнікаў карысталіся заходнееўрапейскай сальмізацыйнай сістэмай, аднак цалкам змянялі яе сэнс. Як вядома, навука сальмізацыі, якая базіравалася на трох гексахордах аднолькавай інтэрвальнай пабудовы (тон-тон-паўтона-тон-тон), была распрацавана Гвіда з Арэцца спецыяльна для таго, каб правільна спяваць розныя інтанацыйныя звароты, у якіх мянялася вышыня аднаго і таго ж гука: сі бемоль ці сі бекар. Таму важнейшым раздзелам сальмізацыі былі так званыя "мутацыі" - правілы пераходу з гексахорда ў гексахорд пры дапамозе змены сальмізацыйнай назвы аднаго і таго ж гука. Ім надавалася шмат увагі ва ўсіх каталіцкіх харальных дапаможніках, напрыклад, у працы С. Лаўксміна (сяр. XVII ст.), у ананімным харальным дапаможніку для літоўскіх дамініканцаў (сяр. XVIII ст.), у "Пачатках музыкі" нясвіжскага бенедыкцінца А. Варанца (1809 г.) і г.д. Аднак уніяцкія Ірмалоі, фармальна карыстаючыся гексахордамі і сальмізацыйнымі назвамі асобных ступеняў, засноўваюцца, як будзе паказана ніжэй, на стабільным неактаўным гукарадзе, у якім немагчымыя альтэрацыі (змены вышыні) асобных гукаў. Як здаецца, гэта адна з праяў адзначанай Ясіноўскім тэндэнцыі да ўпарадкавання і некаторай схематызацыі жывой інтанацыйнасці рукапісных зборнікаў XVI-XVII стст.

Пабудова гукарада звычайна паказваецца на пачатку кнігі. Так, і Ірмалой 1775 г., і Актоіх 1793 г. пачынаюцца "алфавітам ірмалагісанія". Выданне 1775 г. падзяляе ўвесь гукарад на тры "гласы": сярэдні, вышэйшы і найніжэйшы. Пабудова лада сфармулявана наступным чынам: "Внимай опасно (*г. зн. уважліва - Т.Л.*), на коеей черте коеждо знамение, и како нарицатися имать: и средняго убо гласа, между нижайшими чертами положенное знамение наречется: УТ . Вышшаго же гласа, знамение положенное между четвёртою и пятою чертами, нарицается: ФА... Подобне нижайшаго гласа, глаголется тамо: ФА, идеже средняго: УТ. Высочайшее же со чертою знамение, всегда наречется: ФА, а нижайшее УТ" (**гл. нотны прыклад 1**).

Амаль тымі ж словамі, аднак з больш падрабязнымі нотнымі прыкладамі, выкладзены "Алфавіт ірмалагісанія" і ў "Осмогласнику" 1793 г. Заходні сальмізацыйны гексахорд патрэбны складальнікам толькі для таго, каб растлумачыць інтэрвальную пабудову абыходнага гукарада. У сучаснай натацыі яна выглядае так (**гл. нотны прыклад 2**).

Як бачым, ладавая структура заснаваная на трох гексахордах: ад ніжняга "рэ", ад "соль" і ад "до". Верхняе "сі" заўсёды павінна спявацца з бемолем. Такім чынам, поўны гукарад утрымлівае дзве зменшаныя актавы: фа дыез - фа; сі - сі бемоль. Па сваёй пабудове ён ідэнтычны выпрацаванай у першай палове XVII ст. ноўгарадскім майстрам спеваў Іванам Шайдуравым сістэме "сагласій" [20; с.294-297]. Аднак адрозненне - у тэсітуры: уніяцкая сістэма размяшчаецца квартай ніжэй, ад "рэ", а не ад "соль". Дарэчы, і сістэма з трох гексахордаў Гвіда з Арэцца таксама распачыналася ад "соль", г. зн. квартай вышэй уніяцкай. Каталіцкаму гексахорду "naturalis" (ад "до") будзе адпавядаць "вышэйшы" глас пачаеўскіх зборнікаў; гексахорду "durus" (ад "соль") - "сярэдні"; гексахорд "mollis" падаецца толькі

сваім найбольш спецыфічным гукам (сі бемоль) у якасці "высочайшего со чертою знамения". Новы ж гексахорд, "найніжэйшы" (ад "рэ") наогул можна лічыць спецыфічным менавіта для уніяцкай тэарэтычнай традыцыі.

Мелодыка спеваў, як і іх ладавая аснова, таксама дэманструе мэтанакіраванае захаванне старажытных традыцый. Гэты факт спецыяльна падкрэсліваецца ў прадмове да львоўскага выдання 1700 г.: так, інакі манастыра св.Георгія складалі Ірмалой на падставе выпраўленых старажытных рукапісаў [18; с.44]. Каб высвятліць традыцыі, на якія абапіраліся складальнікі уніяцкіх нотных выданняў, намі былі прааналізаваны мелодыі цыкла дагматыкаў, падобных, асобныя спевы некаторых свят.

Дагматыкі - спевы вячэрні, якія завяршаюць цыкл стыхір на "Господи, воззвах"; асноўны змест дагматыка - праслаўленне Божай Маці і выкладанне догмы пра ўчалавечанне Хрыста. Аўтар грэчаскага тэксту дагматыкаў - буйнейшы праваслаўны багаслоў Іаан Дамаскін (VIII ст.) [19; с.33]. Трэба адзначыць, што дагматыкі - адзін з найбольш кансерватыўных музычных жанраў, ім уласціва значная ўстойлівасць мелодыкі, малая колькасць самастойных "роспеваў". Яны падпарадкоўваюцца сістэме актоіха, так што ўвесь цыкл складаецца з васьмі спеваў адпаведна колькасці царкоўных гласоў. Пры параўнанні мелодый дагматыкаў з уніяцкіх выданняў са спевамі, прыведзенымі ў працы Успенскага [21], а таксама ў сінадальным выданні [12] выявілася адзінства меладычнай асновы ўсіх варыянтаў дагматыкаў. Прывядзем дагматык першага гласа, напеў якога склаўся яшчэ ў XV ст. [20; с.103], па Успенскаму (рукапіс другой паловы XVII ст.) і па пачаеўскаму выданню 1793 г. (**гл. нотны прыклад 3**).

Вельмі блізкія да падобных, прыведзеных у першым ноталінейным помніку праваслаўнай царквы - Супрасльскім Ірмалоі 1598- 1601 гг., падобныя з Львоўскага Ірмалоя 1700 г. Падобен - гэта спеў, які па змесце і структуры тэкста стаў узорам для некалькіх іншых. Часцей за ўсё ў тэхніцы падобных ствараліся стыхіры і седальны. Кожны царкоўны глас мае свой набор падобных, якія, такім чынам, разам з дагматыкамі таксама падпарадкоўваюцца актоіху. Большасць падобнаў "напелу монастыря супрасльского, праведно внотование І.Т." [34; с.197] сталі асновай сістэмы падобнаў з уніяцкіх выданняў XVIII ст. Параўнаем мелодыі падобнаў першага, другога і чацвёртага гласоў ("Прехвалнии мученицы"; "Егда ото древа тя мертва"; "Яко добля во мученицехо") з Супрасльскага рукапісу з падобнымі, прыведзенымі ў Львоўскім Ірмалоі 1700 г. і Пачаеўскім Актоіху 1793 г. [34; с.213, 214] (**гл. нотны прыклад 4**).

Аналогіі з мелодыямі Супрасльскага Ірмалоя можна прасачыць і на іншых спевах. К.Рутка адзначае, што львоўскія і пачаеўскія выданні досыць дакладна паўтараюць увесь дзямественны раздзел Ірмалоя [17; с.70]. "О Тобе радуется обрадованная" з літургіі Васіля Вялікага, пададзенае ў рукапісу ў двух асноўных варыянтах ("супрасльскім" і "мірскім"), ва уніяцкіх выданнях прыведзена ў версіі, якая як бы аб'ядноўвае, сінтэзуе, часам спрашчае мелодыку старажытнага спева [17; с.50] (**гл. нотны прыклад 5**).

Некаторыя спевы з уніяцкіх выданняў (напрыклад, "На реках Вавилонских"; "С нами Бог" і інш.) з'яўляюцца варыянтамі так званага "кіеўскага" роспева. Як вядома, кіеўскі роспеў у вялікай колькасці выпадкаў супадае з роспевам з Супрасльскага Ірмалоя і, такім чынам, адлюстроўвае тыповую стылявую традыцыю заходнеправаслаўнай царквы [29; с.47].

Архаічныя рысы можна заўважыць і ў суадносінах тэкста і мелодыі. Уніяцкія выданні абапіраюцца на даніканаўскую, так званую "Іосіфаўскую" рэдакцыю богаслужэбных тэкстаў. Выключэнне - Пачаеўскі Актоіх 1793 г., дзе, напэўна, пад уплывам афіцыйных расійскіх улад, прынята сінадальная версія. Аднак нават у Актоіху 1793 г. усё ж такі захоўваецца так званае "раздельноречие" ці распевы на зычных гуках як у канцы слоў, так і ў сярэдзіне іх (гл. "О тобе радуется" на словах "вся тварь"). Вядома, што такая практыка, уласцівая праваслаўнай традыцыі XV-XVI стст., была забаронена ў расійскай царкве пасля ніканаўскіх рэформ сярэдзіны XVII ст. Ва уніяцкіх выданнях яна, як бачым, засталася аж да канца XVIII ст.

Падсумоўваючы нашы назіранні, можна адзначыць, што уніяцкая традыцыя нотадрукавання паслядоўна і мэтанакіравана захоўвала старажытныя манадыйныя традыцыі заходнеправаслаўнай царквы. Агульная карціна музычнага мастацтва уніяцкай царквы, дзе побач з шматгалосай харавой і інструментальнай музыкай пастаянна гучалі традыцыйныя праваслаўныя мелодыі, пацвярджае думку, выказаную даследчыкамі беларускага уніяцкага іканапісу: "Створаныя уніяй мастацтва і літаратура - павучальны прыклад кампрамісу, калі не адбываецца знішчэння аднаго ці другога субстрату сінтэзу і развіццё адбываецца не на шляхах адной з культурных мадэляў, але знаходзіцца трэці шлях - запаветная мэта кожнага прынцыповага і творчага аб'яднання" [26; с.68].

БІБЛІЯГРАФІЯ:

1. Архітэктура Беларусі: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993.
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Украіні в XVII-XVIII ст.Київ, 1978.
3. Дадиомова О. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992.
4. (Далматов Н.) Супрасльский Благовещенский монастырь: Историко - статистическое описание. СПб., 1892.
5. Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской. М., 1979. (Памятники рус. муз. искусства; Вып. 7).
6. [Добрянский Ф.] Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских. Вильна, 1882.
7. Записки Иосифа митрополита литовскаго. Т. I-III. СПб., 1883.
8. Ірмолой си есть Осмогласник. Львов, 1700.
9. Ирмологий. Почаев, 1775.
10. [Морошкин М.] Иезуиты в России, с царствования Екатерины II и до нашего времени. Ч. первая, обнимающая историю иезуитов в царствование Екатерины Великой и Павла I-го. СПб., 1867.
11. Нікалаеў М. Давыдкаўскі ірмалой//Памяць: Бешанковіцкі раён. Мн.,1991.
12. Октоих. М., 1772.
13. Осмогласник от Великаго Ирмологиона. Почаев, 1793.
14. Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т.II:Описание славяно-русских книг и типографий 1698-1725 годов. СПб.,1862.
15. Перетц В. Историко-литературныя изследования и материалы. Т.1: Из истории русской песни. СПб., 1900.
16. Преображенский А. "Латинская ересь" в русском пении XVII в.//Орфей. Кн. 1. Петербург, 1922. С. 194-201.
17. Рутка Е.В. Демественные монодии из рукописного Супрасльского ирмолоя 1598-1601 гг.: (К вопросу расшифровки квадратной линейной нотации): Дипломная работа. Науч. рук. Костюковец Л.Ф. Мн., 1993.
18. [Свенцицкий И.] Каталог книг церковно-славянской печати. Жовка, 1908.
19. [Соколов Д.] Учение о богослужении православной церкви. Мн., 1990.
20. Успенский Н. Древнерусское певческое икусство. М., 1971.
21. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.
22. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVII в. Т.1: с древнейших времен до начала XVIII в. Вып. III. - М.-Л., 1928.
23. Флоровский А. Чешская Библия в истории русской культуры и письменности: (Франциск Скорина и продолжатели его дела)//Francisco Skorina v dile ceskych slavistu: Sbornik k 500. jubileu narozeni vyznamnego beloruskeho humanisty. 1490-1990. Praha, 1992.
24. Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
25. Харлампович К. Западнорусския православныя школы XVI и начала XVII века, отношение их к неправославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви. Казань, 1898.
26. Хадыка А., Хадыка Ю. Рэнесанс у беларускім новым іканапісе//Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 62-70.
27. Хойнацкий А. Православие и уния в лицах, или преподобный Іов, игумен Почаевский и глаголемый униятский святой, Іосафат Кунцевич, в качестве представителей своих церквей, как земляки и современники. Почаев, 1883.
28. Хойнацкий А. Западнорусская церковная уния в ея богослужении и обрядах. Киев, 1871.
29. Шевчук Е. Киевский роспев как явление певческого искусства Юго-Западной Руси (по материалам украинских Ирмологионов XVII-XVIII веков из фондов рукописного отдела ЦНБ АН УССР) //Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2: (Тезисы и доклады конференций). М., 1991.
30. Ясиновський Ю. Перші східнослов'янські нотні видання: (До 400-річчя книгодрукування на Украіні)//Українське музикознавство: (науково-методичний міжвідомчій щорічник). 9. Київ, 1974. С. 45-54.
31. Bullae et brevia summorum pontificum sacrarum congregationum. Poczajow,1767.
32. Dadiomowa O. Materiały do historii muzycznych na terenie Białorusi w XVIII i na początku XIX w.//Muzyka. 1990 (Rok XXXV). N 2.
33. [Likowski E.] Dzieje kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku uważane głównie ze względu na przyczyny jego upadku. Poznań, 1880.
34. Pichura H. The podobny texts and chants of the Supraśl Irmologion of 1601// The Journal of Byelorussian Studies. Vol. II; N 2. Year VI. London, 1970. P. 192-221.
35. Pidłypczak-Majerowicz M. Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu. Warszawa-Wrocław, 1986.(Acta universitatis Wratislaviensis. N 779).
36. Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich. T. V. Warszawa, 1884.
37. [Szczurowski T.] Wzor doskonałości panienskiej... PP.WW. Pannom Z.S.B.W. Poczajew, 1772.
38. Szweykowska A. Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w połowie XVIII wieku// Muzyka. 1971 (Rok XVI). Nr 2(81). S. 85-105.

Прыклад 1



Прыклад 2



Прыклад 3. Догмат. Глас І.

У. Все- ми- р н у ю сла- ву от че- ло- век про-

П. Все- ми- р- ну- ю сла- ву от человек про-

У. зя- б ш у- ю и вла- ды- ку ро-

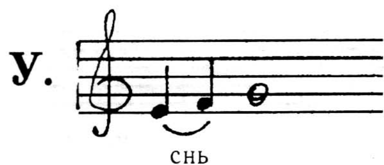
П. зя- б- шу- ю, и вла- дыку ро-

У. ждшу- ю не- бе- сну- ю дверь во- спо- им

П. ж д ш у ю не- бе- сную дверь во- спо- им

У. Ма- ри- ю де- ви- цу- безпло- тным пе-





У. - Успенскі, с. 21.

П. - Асмагласнік. Пачаеў, 1793.



Прыклад 4. Падобен. Глас 4.
















Л.
8 ши те- че- ни- е- и ве- ру соблюл е- си и


П.
8 ни- е со- ве- рши- в, ве- ру со- блюл е- си, и


С.
8 прият от Бога венец сво- е- я по- бе- ды


Л.
8 прият от Бо- га ве- нец сво- е- я


П.
8 прият от Бога победы Твое- я- ве- нец е- гоже мо- ли,


С.
8 е- го же моли о- то тля и бед из- ба- ви- ти- ся


Л.
8 по- бе- ды е- го же мо- ли от тля и бед из- ба- ви- ти- ся


П.
8 от тли и бед из- ба- витися,


С.
8 ве- ро- ю тво- ря- щи- мо все- честну- ю память Тво- ю.


Л.
8 верою тво- ря- щим все- честну- ю память Тво- ю.


П.
8 верою со- ве- р- шающим все- честну- ю память Твою.

Падобен. Глас 1.

С. Прехвалнии му- че- ни- цы вас ни земля пота- и- ла е-

Л. Прехвалнии му- че- ни- цы вас ни земля по- та- и- ла

П. Прехвалнии му- че- ни- цы вас ни земля пота- и- ла

С. сте но не- бо при- я- то вы и ото- в е р з о ш а с я вам ра-

Л. ест но не- бо приял и отверзоша- ся вам

П. есть,но не- бо при- ят вы и от- верзо- шася вам райския

С. йския

Л. ра- йския

С. две- ри и внутрь бы- во- ше дре- ва жи-вот-но-го наслажда- е- те- ся

Л. две- ри и внутрь бывше дре- ва животного наслажда- е- те- ся

П. две- ри и внутрь быв- ше,дре- ва жи- вотного насла- ждаете- ся

Падобен. Глас 2.

С. Егда ото дре- ва тя мертва А- ри- ма- фе- и соня- то

Л. Е- гда от древа тя мертва А- ри- ма- феи сня-т

П. Е- гда от древа тя ме- р- тва Ари- ма- фе- и сня- т

С. в- ся- чески- мо жи- зне и смирно- ю плаща- нице- ю

Л. вся- че- ских жизнь и смирною плаще- нице- ю

П. вся- чес- ки- х жизнь, смирною и пла- ща- ни- це- ю

С. - падобныя з супрасльскага Ірмалоя 1601 г. Цыт. па: Pichura H. The podobny texts...

Л. - Ірмалой. Львоў, 1700.

П. - Асмагласнік. Пачаеў, 1793.

Прыклад 5.

'С'. О Те- бе ра- дует- ся о-

'М'. О То- бе ра- ду- ет- ся, о-

Л. О Те- бе ра- ду- ет- ся о-

П. О Те- бе ра- ду- ет- ся бла-

'С'. бра- до- ван- на- я ве- ся твар.

'М'. бра- до- ван- на- я, ве- ся твар.

Л. бра- до- ван- на- я, вся тва- рь.

П. го- да- т- ная, вся- ка- я тва- рь.

'С'. Ан- гел- ский со- бор и

'М'. Ан- гел- ский со- бор и

Л. Ангель- ский со- бор и

П. А- ггел- ский со- бор, и че-

'С'. род чло- ве- ческий о- све- щен-

'М'. род чло- ве- ческий со свя- щен-

Л. род чло- ве- ческий о- свя- щен- на-

П. ло- ве- ческий род о- свя- ще-

'С'. на- я цер- кви, ра- ю сло-

'М'. на я церкви ра- ю сло-

Л. я цер- кви ра- ю сло-

П. н- ный хра- ме, и ра- ю

'С'. вес- ный,

'М'. ве- сней

Л. ве- сный

П. сло- ве- сный

'С'. і 'М'. - "супрасльські" і "мірскі" роспевы з супрасльскага Ірмалоя 1601 г. Цыт. па: Рутка К. Демественные монодии...

Л. - Ірмалой. Львоў, 1700.

П. - Асмагласнік. Пачаеў, 1793.

Тамара ГАБРУСЬ

УНІЯЦКАЯ АРХІТЭКТУРА ВІЛЕНСКАГА БАРОКА: ВЯРТАННЕ ДА ВЫТОКАЎ

На працягу двух стагоддзяў - з канца XVI да канца XVIII - у сакральным мастацтве ўсяго хрысціянскага свету панаваў стыль барока. Гэтым тэрмінам, які мае адценне ганьбы і азначае "пачварны", мастацтвазнаўцы часоў класіцызму, арыентаваныя на эстэтычныя каноны антычнасці, вызначылі архітэктурна-мастацкую сістэму папярэдняга часу, што адышоў зусім нядаўна, быў канцэптуальна абвергнуты тэарэтыкамі класіцызму і таму ўспрымаўся асабліва негатыўна. Аднак з цягам часу і пашырэннем эстэтычных даляглядаў мастацтвазнаўства стаўленне да мастацтва барока карэнным чынам змянілася, эстэтычная канцэпцыя гэтага стылю знайшла паразуменне і тэарэтычную распрацоўку. Было адзначана, што ў філасофскім плане эстэтычнай канцэпцыі барока, у адрозненне ад рэнесанса, уласцівы дуалізм светапогляду і сенсуалізм, мастацкімі сродкамі выяўлення якіх з'яўляюцца павышаная экспрэсія і дынаміка тэктанічных і дэкаратыўных формаў архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладнога і іншых відаў выяўленчага мастацтва. Рэальныя магчымасці для гэтага стварылі шматлікія адкрыцці ў галіне прыродазнаўчых навук: матэматыкі, фізікі, оптыкі, акустыкі, гідраўлікі, статыкі збудаванняў і іншых, што адзначылі пачатак Новага часу ў развіцці навукі і тэхнікі.

У гісторыка-сацыяльным плане эстэтычная канцэпцыя барока была паклікана да жыцця контррэфармацыяй, якая з дапамогай новага мастацтва імкнулася абвергнуць ідэалы рэнесансу, што ў пэўнай ступені спарадзілі рэфармацыйны рух. З мэтай барацьбы з ім у 1540 г. быў створаны ордэн езуітаў. Галоўны храм гэтага ордэна - сабор Іль Джэзу ў Рыме, будаўніцтва якога было завершана ў 1584 г., - стаў першым творам архітэктурна-мастацкай сістэмы барока і амаль абавязковым узорам для архітэктуры каталіцкіх храмаў усёй Еўропы. Характэрна, што адзін з першых і па-мастацку найбольш дасканалых аналагаў Іль Джэзу быў ўзведзены на беларускіх землях - гэта езуіцкі касцёл Божага Цела ў Нясвіжы, пабудаваны ў 1587-1594 гг.

Аднак, дзякуючы сваёй шматпланавасці і мабільнасці, эстэтычная канцэпцыя барока не стала сухой догмай мастацтва. Яна лёгка засвойвалася духоўнай і матэрыяльнай культурай розных народаў, знітоўвалася з мастацкімі традыцыямі папярэдняга часу, што ў выніку прывяло да ўзнікнення шэрагу адметных рэгіянальных варыянтаў стылю барока, якія часам маюць не толькі геаграфічную, але і храналагічную лакалізацыю. Так, напрыклад, у агульнай сістэме італьянскага барока можна вылучыць ранняе рымскае і позняе п'ямонтскае, у сістэме польскага барока - ранняе кракаўскае, у сістэме нямецкага - позняе саксонскае ці дрэздэнскае, у сістэме рускага - пецярбургскае і маскоўскае ці "нарышкінскае" барока. Адпаведна, сярод лакальных школ мастацтва барока, што склаліся ў Вялікім Княстве Літоўскім, напрыклад, львоўскай, магілёўскай і іншых, асаблівай адметнасцю вылучаецца позняя фаза развіцця беларускага барока, якое мае назву віленскага.

Тэрмін "віленскае барока" быў напоўнены канкрэтным мастацтвазнаўчым зместам, сфармуляваны і распрацаваны ў асноўных рысах у 1930-х гадах у навуковых колах Заходняй Беларусі, цэнтрам якой заставалася Вільня - гістарычны дзяржаўны і культурны асяродак нашага краю. У працах секцыі гісторыі мастацтва віленскага Таварыства прыяцеляў навук Пятра Багдзевіча, Марыяна Марылёўскага, Станіслава Лёранца, выдадзеных у 1935-1940 гг., адлюстравана ўсведамленне адметнасці гэтага каштоўнага пласта нацыянальнай духоўна-матэрыяльнай культуры, разглядаемай, аднак, у гісторыка-геаграфічных межах Рэчы Паспалітай. Да архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока адзначаныя даследчыкі адносілі кола помнікаў пераважна каталіцкага сакральнага дойлідства ўласна Вільні і досыць

Габрусь Тамара Віктараўна, кандыдат архітэктуры, старшы навуковы супрацоўнік Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларусі. Даследуе манументальную архітэктуру Беларусі XVI-XVIII стст. Адзін з аўтараў кнігі "Гісторыя беларускага мастацтва" (т.1-2. Мн., 1987- 88), зборнікаў: "Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці" (Мн., 1984), "Помнікі культуры: Новыя адкрыцці" (Мн., 1985), "Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні" (Мн., 1989), "Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі", артыкулаў у часопісах "Мастацтва Беларусі", "Строительство и архитектура Белоруссии", "Помнікі гісторыі і культуры Беларусі" і інш.

шырокага рэгіёна яе ўплыву, пабудаваных альбо перабудаваных паміж 1725-1775 гадамі, для мастацкага аблічча якіх уласцівы надзвычайная пластычнасць фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічасць сілуэта, утворанага шмат'яруснымі вежамі і фігурнымі франтонамі, вытанчанасць і вертыкалізм прапарцыянальнага ладу. Аднак абагульненасць і суб'ектывізм такіх вызначэнняў, як вытанчанасць, скульптурнасць, маляўнічасць, якія ў той ці іншай ступені ўласцівы апошняй фазе развіцця ўсяго еўрапейскага барока, робіць недастаткова акрэсленымі стылявыя характарыстыкі віленскага барока. Таму пры выкарыстанні тэрміна "віленскае барока" ў навуковым мастацтвазнаўчым ужытку ці дэфініцыі помнікаў гэтага стылю і на сённяшні дзень ёсць пэўныя розначытанні, а іншым разам і свядомыя фальсіфікацыі.

Прапольскі арыентаваныя даследчыкі віленскага барока часоў "2-ой Рэчы Паспалітай", якія на ўзроўні эмацыянальна-суб'ектыўнага ўспрыняцця даволі дакладна акрэслілі яго эстэтычныя характарыстыкі, грунтаваліся амаль цалкам на аналізе архітэктуры касцёлаў, уніяцкія храмы яны звычайна не разглядалі ці атаясамлівалі іх з касцёламі. Аднак у кантэксце сацыяльнай гісторыі і гісторыі мастацтва гэта былі дзве зусім розныя з'явы. Каталіцкія храмы Беларусі эпохі барока ў сваёй большасці былі змураваны ў цэгле яшчэ ў 2-й палове XVII ст., пераважна на месцах больш старых драўляных культавых збудаванняў. У XVIII ст., пасля разбурэнняў Паўночнай вайны і ў сувязі з новымі эстэтычнымі запатрабаваннямі часу, многія касцёлы былі толькі перабудаваны ў стылі віленскага барока, пры гэтым змены тычыліся галоўным чынам унутранага ўбрання храмаў і завяршэння іх галоўных фасадаў ажурнымі тэлескапічнымі вежамі па баках фігурных франтонаў, не кранаючы агульнай тэктонікі збудавання. У выніку азначаныя даследчыкі прыходзілі да высновы, што віленскае барока пры ўсёй сваёй мастацкай самабытнасці з'яўляецца нейкім павярхоўным дэкарацыйным стылем фасадаў і інтэр'ераў. Уніяцкая царква, пасля цяжкага этапу станаўлення, толькі ў XVIII ст. набыла палітычную і ідэалагічную моц, што і выявілася ў актыўным будаўніцтве уніяцкіх храмаў, якія, на наш погляд, і з'явіліся спецыфічнай нацыянальнай глебай віленскага барока.

У беларускім мастацтвазнаўстве пасляваеннага часу праблема віленскага барока, на жаль, не атрымала распрацоўкі па шэрагу неспрыяльных сацыяльна-гістарычных фактараў гэтага перыяду: адлучэння Вільні ад нашага краю, негатыўнага стаўлення афіцыйнай ідэалогіі да царквы і сакральнага мастацтва ўвогуле, і асабліва да уніяцкага ў прыватнасці. Гэта выклікала ў беларускай мастацтвазнаўчай навуцы мэтанакіраваную нівеліроўку нацыянальных каштоўнасцей. Была абарвана яшчэ адна духоўная повязь, што злучала нашу культуру са слаўнай гісторыяй Вялікага Княства Літоўскага. У выніку, у сучасным польскім мастацтвазнаўстве з'явілася тэндэнцыя разглядаць архітэктурна-мастацкую сістэму віленскага барока як спрошчаны варыянт саксонскага барока, узнікненне якога абумоўлена праўленнем саксонскай дынастыі і панаваннем адпаведных эстэтычных густаў у Рэчы Паспалітай. У апошні час з'явілася яшчэ больш антыгістарычная і касмапалітычная тэндэнцыя замяніць тэрмін "віленскае барока" тэрмінам "ракако", стылем Людовіка XV, і такім чынам прыраўняць яго да дэкарацыйнага салоннага стылю інтэр'ераў французскага класіцызму.

З мэтай абвяржэння гэтых антыгістарычных канцэпцый і дзеля абгрунтавання нацыянальнай спецыфікі стылю віленскага барока мы звярнуліся да аналізу архітэктуры уніяцкіх храмаў Беларусі, што прывяло да цікавых навуковых высноў. Уніяцкая царква сама па сабе з'яўляецца ўнікальнай сацыяльнай з'явай у гісторыі Вялікага Княства Літоўскага, і сінхроннасць перыяду яе існавання з эпохай барока ў нацыянальным мастацтве не можа быць выпадковай і безвыніковай.

Культуратворчая роля уніяцкай царквы найбольш яскрава адбілася ў манументальным дойлідстве Беларусі. Менавіта уніяцкая сакральная архітэктура стала глебай для ўзрастання мастацкіх характарыстык віленскага барока, таму што архітэктоніка уніяцкіх храмаў фарміравалася на аснове традыцый мясцовага дойлідства з улікам усходніх і заходніх мастацкіх уплываў, літургічных патрабаванняў і канфесійнай сімволікі як каталіцкай, так і праваслаўнай галін хрысціянскага культу. І ў гэтым найбольш яркая нацыянальная адметнасць віленскага барока. Больш таго, паколькі ідэалагічная праграма уніі мела на мэце пераадольванне непатрэбнага, неразумнага на іх погляд супрацьстаяння (раскола) у хрысціянскім свеце, таму ў сваёй мастацкай канцэпцыі яна імкнулася да раннехрысціянскіх узораў, у чым заключаны яе высокі цывілізаваны пачатак.

Каб зразумець, як гэта адбывалася ва уніяцкай архітэктуры Беларусі, трэба звярнуцца да агульнага гістарычнага працэсу фарміравання тыпалогіі і семантыкі хрысціянскага храма. Першыя хрысціяне, вымушаныя ратавацца ад праследаванняў улад Рымскай імперыі, ажыццяўлялі свае абрады ў падземных катакомбах, звычайна на перакрыжаванні вузкіх тунэляў. Такая арганізацыя культавай прасторы ў хуткім часе была сімвалічна атаясамлена з пакутамі Хрыста, распятага на крыжы. Таму, калі ў IV ст.

пры імператары Канстанціне I хрысціянская царква афіцыйна была прызнана дзяржаўнай, яна адмовілася ад тэктанічнай структуры пантэістычнага антычнага храма, накшталт Парфенона, на карысць хрысціянскага храма цэнтрычна-крыжовай кампазіцыі з планам у выглядзе роўнаканцовага крыжа. Яго цэнтр, так званае сяродкрыжжа, перакрываўся купалам, які сімвалізаваў нябесную сферу. Але, з пункту гледжання літургічных запатрабаванняў, гэтая структура збудавання не была дастаткова зручнай: пры вялікім зборы народу вернікі, што знаходзіліся ў бакавых рамёнах крыжа, не маглі бачыць алтар. Таму з цягам часу структура раннехрысціянскага храма паступова мадэрнізавалася. У Візантыйскай імперыі храм захаваў цэнтрычную кампазіцыю, але ва ўнутраных кутах крыжа з'явіліся чатыры дадатковыя аб'ёмы (кампартаменты), злучаныя арачнымі праёмамі з агульнай унутранай прасторай і перакрытыя асобнымі купаламі, больш нізкімі за купал на сяродкрыжжы. Такім чынам, план храма ўнізе набыў форму квадрата ці блізкую да квадрата, а ў верхнім сячэнні, пад купалам, меў форму роўнаканцовага крыжа, які, ў сувязі з гэтай, паслядоўна праводзімай тэалагічнай праграмай, і атрымаў назву грэчаскага. Тыпалагічна такі храм вызначаецца як крыжова-купальны. З прыняццем хрысціянства па візантыйскаму ўзору тып крыжова-купальнага храма перайшоў на землі ўсходніх славян. У сувязі з кананічнай цэнтрычнай кампазіцыяй храмаў гэтага тыпу і абмежаванымі будаўнічымі навыкамі ўзвядзення купалоў вялікіх памераў, у старажытнарускі перыяд цэрквы будаваліся ў значнай колькасці, але невялікіх памераў. Прыкладам можа быць полацкая школа дойлідства.

У лацінскім свеце мадэрнізацыя і павелічэнне памераў раннехрысціянскага храма ішлі іншым шляхам. Тут да яго крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі далучылі структуру свецкага антычнага будынка - базілікі, якая раней выкарыстоўвалася для судоў, біржаў і нават жылля, аб чым сведчыць этымалогія назвы: дом цара, пазней пераасэнсаваны як дом Бога, цара нябеснага. Структура базілікі, якая складаецца з няцотнай колькасці паралельных падоўжаных памяшканняў (нефаў), з якіх цэнтральны вышэйшы за астатнія і мае натуральнае асвятленне ў верхнім узроўні, дазволіла рабіць храм неабмежавана вялікім. Каля алтарнай апсіды базіліку перасякаў папярочны неф (трансепт), які быў аднолькавай вышыні з цэнтральным і ўтвараў у верхнім сячэнні выцягнуты (лацінскі) крыж. У Заходняй Еўропе храмы будаваліся ў меншай колькасці, чым ва ўсходніх славян, але значна большых памераў. Гэтая мэта стымулявала паступовае эмпірычнае ўдасканаленне сістэмы перакрыццяў - спачатку крыжовых раманскіх скляпенняў, а пазней нервюрных гатычных.

Такім чынам, ужо напярэдадні падзелу ў 1054 г. хрысціянскай царквы на каталіцкую і праваслаўную кожная з іх мела сваю тыпалагічна адметную традыцыйную структуру храма. Сацыяльна-палітычнае супрацьстаянне паміж канфесіямі на працягу наступных стагоддзяў знаходзіла выйсце ў супрацьстаянні азначанай клерыкальнай семантыкі розных тыпаў храмаў. Гэтая складаная тэалагічная задача вырашалася царкоўнай іерархіяй на ўзроўні, недаступным простым вернікам, што, дарэчы, можна назіраць на гісторыі будаўніцтва галоўнага храма каталіцкага свету - сабора св.Пятра ў Рыме.

У беларускім манументальным дойлідстве першая крыжова-купальная базіліка з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе лацінскага крыжа з'явілася разам з пачаткам контррэфармацыі. Гэта быў ужо памянёны касцёл езуітаў у Нясвіжы. І разам са з'яўленнем гэтага тыпу храма пачалося суперніцтва паміж канфесіямі ў выразных сродках мастацтва і архітэктуры. Пасля заключэння ў 1596 г. Берасцейскай царкоўнай уніі ў гэтую барацьбу ўключылася і уніяцкая царква. Ідэя кампрамісу паміж супрацьлеглымі тэалагічнымі запатрабаваннямі, закладзеная ў самой сутнасці уніяцкай царквы, надзвычай самабытна вырашалася ў архітэктоніцы уніяцкіх храмаў перыяду віленскага барока, у тэктоніцы якіх назіраецца тэндэнцыя спалучыць укарочаную базіліку з роўнаканцовым крыжам у верхнім сячэнні, у чым мы бачым вяртанне да раннехрысціянскіх вытокаў. Асабліва паслядоўна і дасканала ў мастацкіх адносінах гэтая ідэя праводзілася ва уніяцкай архітэктуры полацка-віцебскага рэгіёна, што, на нашу думку, было абумоўлена ідэалагічнай праграмай полацкага уніяцкага архібіскупа Фларыяна Грабніцкага. Найбольш характэрныя таму ўзоры - узведзеныя па яго заказу і пад яго наглядам уніяцкія цэрквы ў Полацку, Віцебску, Оршы, Талачыне, Беразвеччы пад Глыбокім.

Па ініцыятыве Ф.Грабніцкага на месцы зруйнаванага да падмуркаў старажытнага праваслаўнага Сафійскага сабора ў Полацку ў 1738-1750 гг. (афармленне інтэр'ера працягвалася да 1765 г.) быў узведзены велічны уніяцкі храм. Храналагічна ён стаў першым архітэктурным творам, у якім цалкам і паслядоўна былі ўвасоблены эстэтычныя характарыстыкі віленскага барока. Як уніяцкі, новы сабор быў пераарыентаваны алтаром на поўнач, пры гэтым даўжыня старажытнай Сафіі вызначала шырыню новай. Аб'ёмна-прасторавая структура будынка набыла формы трохнефавай аднаапсіднай базілікі. Сіметрычна тром усходнім алтарным апсідам праваслаўнага храма XI ст. была ўзведзена заходняя група апсід і разам яны трактаваны ў кампазіцыі збудавання як рамёны невысокага трансепта, больш нізкага

за асноўны неф. Такім чынам, план у сячэнні вышэй бакавых нефаў атрымаў папярочную вось сіметрыі і форму папарна роўнаканцовага крыжа (без алтарнай апсіды), а на ўзроўні вянчаючага карніза крыж у плане ўвогуле знікае, не акцэнтуючы ніякай сімволікі. Славутая загадка заходніх апсід, якую, нарэшце, канчаткова вырашылі на карысць XVIII ст. археолагі пад кіраўніцтвам Вал.Булкіна ў 1975-1980 гг., аналагічна вырашаецца і тэорыяй стыляў у адпаведнасці з семантычнымі і эстэтычнымі аспектамі віленскага барока. Пластычныя гранёныя формы старажытных і новых апсід (сярэднія з іх, вышынёю каля 9 м, былі завершаны барочнымі купаламі з ліхтарыкамі) узбагачаюць дынаміку агульнай кампазіцыі, што ўзрастае на падоўжанай восі ад алтара да ажурных вежаў галоўнага фасада. Гэтая дынаміка падкрэслена падобнымі да дыядэмаў фігурнымі атыкавымі франтонамі, якія тут упершыню былі ўзведзены на абодвух тарцах двухсхільнага даха цэнтральнага нефа.

Вяршыня віленскага барока - Петрапаўлаўская царква ў Беразвеччы, узведзеная ў 1756-1763 гг., таксама ўяўляла сабою трохнефавую базіліку з трансептам і дзвюхвежавым галоўным фасадам. Пры агульнай традыцыйнасці структуры вобраз збудавання смелы і наватарскі. Шырокі цэнтральны неф з апсідальным алтарным завяршэннем пасярэдзіне перасякаецца роўным з ім па вышыні трансептам з закругленымі тарцамі. Такім чынам, у Беразвецкай царкве план кафалікона (малітоўнай залы без нартэкса і алтарнай часткі) на ўзроўні вянчаючага карніза меў форму роўнаканцовага грэчаскага крыжа, чым аддавалася даніна уніяцкаму паходжанню храма. У вонкавай будове мас, дзякуючы выцягнутай алтарнай частцы, зрокава нават стваралася ўражанне, што трансепт нетрадыцыйна ссунуты ўбок галоўнага фасада. Перакрыжаваныя двухсхільныя дахі над цэнтральным нефам і трансептам з закругленымі тарцамі завяршаліся выпуклымі франтонамі з пластычным тропалёсткавым абрысам. У параўнанні з Полацкай Сафіяй, у Беразвецкай царкве тэма франтона распрацавана больш поўна і шматпланава. Чатыры франтоны- "дыядэмы", размешчаныя па баках свету, вянчаюць кожны сваю частку ў ансамблі, як карона - будынак у цэлым. Гэты прыём стылістычна стасуецца з важным прынцыпам барока - падпарадкаваннем частак цэламу.

Цікава параўнаць эстэтычныя характарыстыкі гэтых двух уніяцкіх храмаў, канцэптуальнае падабенства якіх дазваляе лічыць іх творамі аднаго дойліда - вядомага майстра віленскага барока Я.К.Глаўбіца. У абодвух помніках, як гэта ўвогуле характэрна для мастацкай канцэпцыі барока, асаблівая ўвага нададзена архітэктурнай распрацоўцы галоўных фасадаў. Аднак іх надзвычайная пластычная насычанасць і багатая светлаценевая мадэліроўка, на нашу думку, грунтавалася ў вялікай ступені на кананічнай для уніяцкіх храмаў арыентацыі галоўнага фасада на поўдзень. Мерыдыяльная арыентацыя культавых збудаванняў алтаром на поўнач, як відавочна, узнікла зноў жа з ідэі сімвалічнага нейтралітэту уніятаў да ўплыву заходняй і ўсходняй цэркваў. Працяглае натуральнае сонечнае асвятленне стымулявала і ўзбагачала мастацкую выразнасць галоўных фасадаў, што дасягалася даволі простымі, матэматычна разлічанымі сродкамі. Візуальна галоўныя фасады абодвух храмаў вырашаны як шматпланавыя тэатральныя кулісы, што закрываюць ад глядача агульную тэктоніку пабудовы. Канструкцыйна структура кожнага з фасадаў адпавядала плоскаму аб'ёму нартэкса, па шырыні роўнаму чацверыкам вежаў, сіметрычна размешчаных па баках.

Дэкаратыўнай пластыцы фасадаў характэрна барочная групоўка ордэрных элементаў з пульсуючым рытмам вертыкаляў і гарызанталяў. Архітэктурным чляненням уласціва неакрэсленасць, яны шмат разоў дубліруюцца, разрываюцца, утвараючы тонкую гульню святла і ценю, якую ўзмацняюць фігурныя філёнгавыя нішы і манахромны ляпны дэкор. Групоўка вертыкальных элементаў між тым абавязкова падпарадкавана білатэральнай (люстэркавай цэнтральна-восевай) сіметрыі. Не апошнюю ролю ў мастацкім вобразе адыграваў нарастаючы ўгору рытм гарызантальных цяг, што надаваў кожнаму з помнікаў своеасаблівы прапарцыянальны лад. У Полацкім Сафійскім саборы першы пояс антаблемента, што падзяляе фасад на статычную аснову і дынамічнае завяршэнне, праходзіць на ўзроўні карніза бакавых нефаў, а ў Беразвецкай царкве - на ўзроўні цэнтральнага. Вышэй яго ярусы вежаў інтэнсіўна скарачаюцца ўгору па памерах, што аптычна надае фасадам амаль касмічную ўзнёсласць.

У Беразвецкай Петрапаўлаўскай царкве дэкаратыўныя вертыкальныя элементы - калоны і пілястры - разам з адпаведнымі гарызантальнымі часткамі ордэра былі разгорнуты пад вуглом 45 градусаў да рэальнай канструкцыйнай плоскасці фасада, што надавала яму хвалістую прасторавую структуру. Дзякуючы гэтаму прыёму пры сонечным асвятленні ствараецца тонкая нюансіроўка ўласных і падаючых ценяў, што слізгалі па ўвагнутай паверхні і кантрасна падзялялі кожны вертыкальны элемент на дзве часткі, робячы яго яшчэ больш вытанчаным. Фігурныя абрысы франтонаў, скразныя ажурныя праёмы вежаў, аздобленых пінаклямі, валютамі, вазамі, люкарнамі і інш., ствараюць карункавы малюнак сілуэтаў гэтых збудаванняў. Знікае адчуванне матэрыяльнай канструкцыйнай асновы, яны здаюцца вылепленымі з мяккага матэрыялу. Але, відавочна, што мастацкая гармонія гэтых помнікаў дакладна

выверана алгебрай. І гэта не дзіўна, таму што нават у часы росквіту самага маляўнічага барока архітэктура ўваходзіла ў разрад матэматычных навук, а сам гэты росквіт быў забяспечаны дасягненнямі прыродазнаўчых навук і, у прыватнасці, оптыкі. Два важнейшыя прынцыпы стылю барока: аптычная карэкціроўка мастацкага вобраза і дуалістычнасць свядомасці, якая апрыёры закладзена ў саму ідэю уніяцтва, - яскрава адлюстраваны ў разгледжаных намі помніках віленскага барока.

Характэрна, што ў адрозненне ад узораў заходнееўрапейскага, а таксама і польскага, у сістэме віленскага барока амаль адсутнічаюць культавыя збудаванні з авальнай формай плана, якая сама па сабе стварае цякучую, неакрэсленую прастору інтэр'ера. Тыя ж задачы, але іншымі сродкамі вырашаліся ў інтэр'ерах уніяцкіх храмаў пры захаванні крыжовай семантыкі кампазіцыі. Найбольш своеасаблівай адметнасцю іх інтэр'ераў з'яўляецца мураваная алтарная перагародка, архітэктурнае вырашэнне якой адлюстроўвае кампрамісную сутнасць уніяцкай царквы. У Полацкім Сафійскім саборы алтарная перагародка мае шматпланавую прасторава развітую трох'ярусную будову, пульсуючую барочную групоўку і складаную прафіліроўку ордэрных элементаў, геаметрычна неакрэсленыя абрысы праёмаў, што сукупна выклікае пачуццё няўпэўненасці, усхваляванасці, экстатычнасці быцця. Перагародка аздоблена ляпнымі пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі асіметрычнага цякучага малюнка і завершана дынамічнай гарэльефнай кампазіцыяй “Тройца новазапаветная”.

Інтэр'ер Беразвецкай царквы меў яшчэ больш дакладна разлічанае размеркаванне кампазіцыйных і дэкаратыўных сродкаў. Зусім маленькія бакавыя нефы былі прасторава падпарадкаваны шырокаму цэнтральнаму нефу, які завяршаўся падобнай на тэатральную дэкарацыю мураванай алтарнай перагародкай, што складалася з двух ярусаў дынамічна згрупаваных калон, злучаных раскрапаваным складана прафіляваным антаблементам. Прастора алтара ў глыбіні вялікіх скразных праёмаў паміж калонамі здавалася бясконцай і бяздоннай. Петрапаўлаўская царква ў Беразвеччы, моцна пашкоджаная ў Вялікую Айчынную вайну, была канчаткова зруйнавана ў 1960-х гадах.

Імя аўтара абодвух гэтых выдатных помнікаў нацыянальнага дойлідства дакладна невядома. Е.Лапацінскі, які ў 1930-х гадах узняў у віленскіх архівах усе дакументы па дадзеным пытанні, адпаведных звестак не знайшоў. Адносна Полацкага Сафійскага сабора захаваліся будаўнічыя кантракты уніяцкага архібіскупа Фларыяна Грабніцкага ад 1733 г. з мулярам Блажэем Касінскім з Варшавы на два сезоны і другі, ад 1748 г., - з мулярам Антоніем Дабрагоўскім на работы па рамонту Полацкай кафедральнай царквы і архірэйскага двара. Аднак усё большая колькасць даследчыкаў з усё большай ступенню ўпэўненасці сцвярджае, што архітэктарам сабора быў Я.К.Глаўбіц, вядомы майстар віленскага барока, аўтар касцёлаў місіянераў і св.Кацярыны ў Вільні. Падставай для гэтага меркавання з'яўляюцца і стылістычныя адзнакі помніка, і яго надзвычай высокі мастацкі ўзровень, і той факт, што ў 1744 г. Глаўбіц па заказу таго ж Ф.Грабніцкага выканаў праект мітрапаліцкага палаца ў Струні каля Полацка. Аналагічныя разважанні тычацца і Беразвецкай царквы. Нельга, аднак, не падкрэсліць выключную ролю ў іх стварэнні і самога мітрапаліта Ф.Грабніцкага як заказчыка, таму што адзначаныя намі вышукі уніяцкай канфесійнай сімволікі і адпаведных эстэтычных характарыстык культавых збудаванняў назіраюцца пераважна ў яго епархіі.

Яшчэ адным характэрным прыкладам уніяцкай архітэктуры гэтага рэгіёна (паўночна-ўсходняга ў напрамку ад Вільні) можа служыць Пакроўскі сабор манастыра базыльянаў у Оршы, пабудаваны ў 1768-1774 гг. на сродкі аршанскага старасты Язэпа Ляпкоўскага. Як і Беразвецкая царква, Пакроўскі сабор быў мэтанакіравана знішчаны ў 1960-х гадах. Здымкі пачатку XX ст. сведчаць, што гэты помнік таксама належаў да кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі гэта была трохнефавая аднаапсідная крыжова-купальная базіліка з дзвюхвежавым фасадам. Асаблівасцю помніка, у параўнанні з папярэднімі, з'яўляецца наяўнасць на перасячэнні роўнавысокіх цэнтральнага нефа і трансепта высокага светлавога барабана з фігурным барочным купалам, дадаткова падзеленым паміж сабою поясам люкарн. Гэтая складаная і пластычна распрацаваная дамінанта была больш значная за вежы на галоўным фасадзе і падкрэслівала цэнтрычнасць крыжовай кампазіцыі кафалікона. Такая выразная акцэнтацыя клерыкальнага сэнсу архітэктонікі збудавання, на нашу думку, абумоўлена ўплывам архітэктурных традыцый крыжовых цэнтральна- купальных праваслаўных сабораў Багаяўленскага і Успенскага Куцеінскіх манастыроў, што існавалі пад Оршай з XVII ст.

З пункту гледжання самабытнасці стылістыкі віленскага барока цікава параўнаць два мураваныя уніяцкія храмы Віцебска, узведзеныя ў 2-й палове XVIII ст., якія да нашага часу не захаваліся. Першы з іх - саборная царква Успенскага базыльянскага манастыра, што размяшчаўся на высокім беразе Заходняй Дзвіны (так званай Успенскай гары). Храм на гэтым месцы вядомы з XVI ст., па розных прычынах ён неаднаразова разбураўся і аднаўляўся. У 1745-85 гг. тут па праекту І.Фантана III з дынастыі італьянскіх

архітэктараў, што працавалі ў Рэчы Паспалітай, была змуравана велічная крыжова-купальная базіліка з дзвюхвежавым галоўным фасадам - адзіная на Беларусі культавая 5-нефавая пабудова. Цэнтральны неф меў паўкруглае апсіднае завяршэнне. Вакол яго прамежкавыя нефы пераходзілі ў абхадную галерэю, падобную да хораў раманскіх сабораў. Крайнія нефы падзяляліся на шэраг капэл, якія разам з крыламі трансепта і сакрысціямі былі дакладна ўкампанаваны ў агульны прамавугольны план, і толькі ў падкупальным сячэнні план меў форму лацінскага крыжа. Адпаведна 5-нефавай тэктоніцы храма галоўны фасад меў 5-часткавае чляненне. Паглыбленне прамежкавых частак надавала яму прасторавую структуру, падкрэсленую арытмічнай групоўкай калон карынфскага ордэра. Гарызантальная працягласць фасада, важкаватасць ордэрных форм Успенскага сабора не адпавядаюць стромкаму вертыкалізму, лёгкасці і пластычнасці фасадаў разгледжаных раней помнікаў віленскага барока, што, відавочна, абумоўлена творчай індывідуальнасцю яго аўтара, якая склалася пад уплывам мастацтва паўночна-італьянскага барока.

У параўнанні з Успенскім саборам Віцебская Уваскрасенская царква, што размяшчалася на Рынкавай плошчы каля ратушы, мела значна больш выразныя мясцовыя рысы. Мураваная Уваскрасенская царква была ўзведзена ў 1772 г. па фундацыі мешчаніна-уніята Мікалая Смыка на месцы старой драўлянай праваслаўнай царквы, вядомай з "Чарцяжа Віцебска 1664 г." Аднанефавы храм меў паўкруглую алтарную апсіду з рызніцамі па баках, якія надавалі аб'ёму збудавання прамавугольную форму, што дазваляла яму шчыльна прылягаць да будынка гандлёвых радоў. Вышэй іх уздымалася светлая паўкруглая алтарная апсіда, завершаная маляўніча выгнутым франтонам- "дыядэмай". Галоўны фасад меў складаную хвалістую паверхню, што стваралася дынамічнай групоўкай моцна выцягнутых вертыкальных ордэрных элементаў, якія пераходзілі ў імклівыя "шкілетныя" ярусы вежаў, вялікімі праёмамі амаль пазбаўленых масы матэрыялу.

Рынкавая плошча Віцебска ў XVIII ст. уяўляла сабою цікавы прасторава разгорнуты горадабудаўнічы ансамбль, пабудаваны па законах адваротнай перспектывы. Пры падыходзе да плошчы з боку Віцьбы галоўны фасад Уваскрасенскай царквы ўспрымаўся як левая частка тэатральнай кулісы, за якой разгортвалася вялікая сцэна плошчы ў абрамленні гандлёвых радоў і ратушай у цэнтры. Правай часткай кулісы служыў барочны фасад мураванага касцёла бернардзінцаў, кансекраванага ў 1768 г. у гонар св. Антонія. Па датах асвячэння відавочна, што храмы ствараліся амаль адначасова, як адзіны горадабудаўнічы ансамбль.

Ідэя спалучэння трохнефавай базілікі з роўнаканцовым крыжам у верхнім сячэнні праводзіцца паслядоўна і ва уніяцкай царкве ў Талачыне, пабудаванай пасля 1769 г. Усхваляваны энергічны рух пластыкі галоўнага фасада, вянчаючыя яго тэлескапічныя ажурныя ярусы вежаў і франтона прадстаўляюць па-мастацку выразныя, але ўжо затухаючыя рысы віленскага барока. Цікавым дэкаратыўным элементам у інтэр'еры храма з'яўляюцца звітыя ў скрутак пілястры, што аздабляюць хоры і бакавыя нефы і падкрэсліваюць атэктанічнасць архітэктурнай пластыкі.

Выдатныя ўзоры манументальнага уніяцкага дойлідства полацка-віцебскага рэгіёна адлюстроўваюць шырокі спектр мастацкіх сродкаў віленскага барока, яго самабытны нацыянальны характар і разам з тым - унікальную агульнаеўрапейскую культуратворчую місію, якую ажыццяўляла уніяцкая царква ў сацыяльным жыцці Вялікага Княства Літоўскага.

Наталля ТРЫФАНАВА

АБ РОСПІСАХ УНІЯЦКІХ ХРАМАЎ ВІЦЕБШЧЫНЫ АПОШНЯЙ ЧВЭРЦІ XVIII СТАГОДДЗЯ

У гісторыі уніяцкай царквы, як і ўвогуле гісторыі Усходняй Беларусі, пэўным рубяжом з'яўляецца першы падзел Рэчы Паспалітай (1772). Канфесійная палітыка Расійскай імперыі ў далучаных раёнах была накіравана на падтрымку праваслаўя. Важным яе момантам стала фінансавая дапамога Полацкаму Багаяўленскаму манастыру, у якім вялося будаўніцтва мураванай царквы. [1] Разам з тым, карыстаючыся адноснай лаяльнасцю да неправаслаўнай часткі насельніцтва, у 1770-80-я гады актыўную дзейнасць па будаўніцтву і дэкарыроўцы храмаў разгарнулі каталіцкія ордэны і уніяты. Разам з незлічонымі помнікамі, што захаваліся да нашага часу, аб гэтым сведчаць літаратурныя крыніцы.

Вядома, што ў 1780-м годзе па блаславенню Іраклія Лісоўскага (уніяцкага архіепіскапа з 1734 г.) будуецца Петрапаўлаўская царква ў Віцебску, якая, паводле сведчання А.Семянтоўскага, была добра расьпісана "картинами из священных событий ветхого и нового завета". [2] Выявы на гэтыя традыцыйныя сюжэты знаходзіліся таксама ў Віцебскай Уваскрасенскай (Заручаўскай) царкве (1771-1800). [3] Па словах М.С.Кацара, вельмі рэалістычнымі былі выявы краявідаў у сцэнах стварэння свету, а таксама від Віцебска ў кампазіцыі, якая, на думку гэтага даследчыка, прадстаўляла шэсце гараджан з нагоды далучэння Віцебска да Расіі. [4] Сярод "весьма замечательных", па азначэнню А.Семянтоўскага, роспісаў Віцебскай Багаяўленскай царквы, якія знаходзіліся ў купале, ветразях скляпенняў, алтары і прытворы, М.С.Кацар згадвае выяву князя Уладзіміра, што закладае храм. З надпісу вынікала, што "/.../ она сделана в дар от Огинского, а делал /малевал/ Андрей Каменщик(ов)." [5] Вядома, што падобная кампазіцыя на сюжэт з "Пацерыка Пячэрскага" знаходзілася сярод роспісаў Троіцкай царквы праваслаўнага Маркава манастыра ў Віцебску. Трэба адзначыць, што крыху раней - каля 1761 г. - пры садзейнічанні прадстаўніка названага роду Тадэвуша Агінскага была ўзведзена Троіцкая царква на Пескавацiку ў Віцебску (царква Чорнай Троіцы). У ёй "вокруг запрестольной иконы и вокруг боковых алтарей" меўся дэкаратыўны роспіс. [6]

Роспісы драўлянага уніяцкага храма ў вёсцы Канашы (сучасны Віцебскі раён) агледзеў і апісаў у мінулым стагоддзі Д.І.Даўгяла. [7] Ён згадвае, што ў купальнай частцы знаходзіліся традыцыйныя выявы Троіцы і чатырох евангелістаў, у алтары акрамя кіёта, што ўключаў "Благавешчанне" і кампазіцыю з Маці Боскай, якая наступае нагой на змяю, можна было разгледзець "Тайную вячэру" і "Маленне аб чашы". Цікава адзначыць, што выява Маці Боскай, якая наступае нагой на змяю, знаходзілася ў сцэне "Каранавання" ў купале Мікольскага храма ў Бешанковічах (на думку М.Я. Нікіфароўскага, гэты роспіс быў выкананы ў 1820-я гг.) [8] У паўднёва-ўсходняй частцы храма вакол прастола з абразом св.Міколы былі ў два рады намаляваны калоны, злучаныя карнізам. На калонах і ў медальёнах паміж імі знаходзіліся выявы святцеляў: Іасафата Кунцэвіча, а таксама святых Антонія і Феадосія Пячэрскіх. На наклееным па бярвеннях з правага боку ад алтара палатне былі прадстаўлены сцэны з жыцця св. Міколы з надпісамі да іх. У апошніх выкарыстоўваліся як кірыліца, так і лацінскі шрыфт. Намаляваная алтарная канструкцыя знаходзілася ў процілеглым куце.

На 12 гранях купала драўлянай Спаса-Праабражэнскай царквы (1780-90-я гг.) у Смалянах (сучасны Аршанскі раён) па сённяшні дзень захаваліся насычаныя па колеру выявы масіўных фігур апосталаў.

Сярод іншых вядомых помнікаў сценапісу ва уніяцкіх храмах - роспісы Уваскрасенскай (Рынкавай) царквы (1772) і манастыра базыльянаў (1743-1785) у Віцебску (фрагменты арнаментальнай размалёўкі былі знойдзены падчас раскопак 1991 г. археолагам І.Цішкіным), а таксама Пакроўскай царквы ў г. Оршы, будаўніцтва якой было пачата уніяцкім мітрапалітам Антоніем Сялявай і скончана ў 1774 г. аршанскім старастам Іванам Лянкоўскім. [9] Аб часе стварэння апошніх роспісаў звестак няма, аднак вядома, што пры рамонтных работах у 1850-х гадах у царкве планавалася ўладкаванне іканастасаў і ўзнаўленне жывапісу на сценах. [10]

Трыфанава Наталля Якаўлеўна, старшы навуковы супрацоўнік аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея РБ. Займаецца вывучэннем манументальнага жывапісу Усходняй Беларусі XVII- XVIII стст. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

Вызначаючы асаблівасці роспісаў мураваных храмаў Віцебшчыны, даследчык П.М.Красавіцкі ў пачатку нашага стагоддзя адзначыў арыгінальнасць іх тэматыкі, адлюстраванне ў тыпах і касцюмах асаблівасцяў эпохі, краю. [11] Найбольш яскрава пра гэта сведчыла згаданая вышэй кампазіцыя з Уваскрасенскай царквы Віцебска.

Досыць высокаму, па словах А.Семянтоўскага, мастацкаму ўзроўню выканання роспісаў, відаць, садзейнічала існаванне цэнтраў адпаведнай прафесійнай падрыхтоўкі. Так, з рапарта полацкаму уніяцкаму архіепіскапу І.Лісоўскаму вядома, што ў Сырыцкай базыльянскай рэзідэнцыі (Бабінавіцкі павет) навучалі "рисункам". [12] Разам з тым асаблівасці вобразна-пластычнага вырашэння роспісаў Смалянскай царквы сведчаць, на наш погляд, аб сувязях іх стваральнікаў з народнай творчасцю, у якую пранікалі элементы каталіцкай мастацкай традыцыі. Паказальным прыкладам прыўнясення ў традыцыйную для беларускага драўлянага дойлідства крыжова-купальную сістэму прыёмаў дэкарыроўкі касцёлаў з'яўляліся маляваныя алтары ў храме в. Канашы. Склад вобразоў адлюстроўвае тую ж асаблівасць. Сярод намаляваных былі праваслаўныя і каталіцкія святыя і прападобныя, культ якіх альбо ўзнік у гэтым рэгіёне (Іасафат Кунцэвіч), альбо атрымаў тут шырокае распаўсюджанне (св.Мікола). Як бачна на прыкладзе гэтай жа царквы, а таксама храма ў Бешанковічах, даволі актыўна выкарыстоўваліся заходнееўрапейскія сюжэты. Адзін з іх - "Каранаванне Маці Боскай", распаўсюджаны таксама ў іканапісе. Яго іканаграфічным аналагам могуць быць абразы з вёскі Латыгава (НММ РБ ДБЖ-116) і Новая Тухань Дубровенскага раёна (НММ РБ ДБЖ-1103), якія паходзяць з сярэдзіны XVIII стагоддзя.

Літаратура і крыніцы:

1. Зорин Н. Минувшее и настоящее г. Полоцка. Краткий исторический очерк. Витебск, 1910. С.29.
2. Сементовский А.М. Витебск. Статистический очерк. Памятная книжка Витебской губернии на 1865 год. СПб., 1865. С.75.
3. Тамсама, с.144.
4. Архіў ІМЭФ АН РБ, фонд М.С.Кацара, воп.2, адз. зах.8, №№ 51-53.
5. Архіў ІМЭФ АН РБ, фонд М.С.Кацара, воп.2, адз. зах.8, №№ 49-50.
6. Известия императорской археологической комиссии. Петроград, 1915. Вып.61. С.114.
7. Довгялло Д.И. Остатки униатского храма. Могилевская старина. Могилев, 1903. Вып.3. С.53-57.
8. Никифоровский Н.Я. Никольская церковь в Задвинской слободе м. Бешенковичи Лепельского уезда. Полоцкие Епархиальные Ведомости, 1899, NN 3-5.
9. Шынкевіч А.М. Аршанская даўніна. Мінск, 1992. С.25.
10. РДГА, ф.797, воп.30, III аддз., II стол., адз. зах. 40, арк.9 адв.
11. Красавицкий П.М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Полоцко-Витебская старина. Витебск, 1911. С.16.
12. Описание документов архива западно-русских униатских митрополитов. СПб., 1907, т.II (1701-1839), с.615-616, № 3030.

Ігар ЧАРНЯЎСКІ
Ігар ЦІШКІН

ВІЦЕБСКАЯ РАТУША

Першая драўляная ратуша ў Віцебску была ўзведзена ў 1597 г. пасля атрымання горадам магдэбургскага права. Найбольш ранняя выява яе вядома па "Чарцяжы месца Віцебска 1664 года". Будынак размяшчаўся на тэрыторыі Узгорскага замка, выконваў ролю грамадскага цэнтра і быў важнай архітэктурнай дамінантай горада. Ушчыльную да яго прымыкалі драўляныя крамы з гасціным дваром, якія цесным шэрагам абступалі рынак. На яго і была арыентавана галоўным фасадам ратуша. На чарцяжы відаць, што з тылу ад будынка ішла вуліца, траса якой супадае з сучаснай вуліцай Суворава. Над Віцьбай да перасячэння з дарогай, што знаходзілася на месцы сучаснай вуліцы Леніна, праходзіла вуліца Падзвінская (сучасная Талстога), якая злучала рынак з Заходняй Дзвіной.

Як сведчаць дакументы, драўляная ратуша не раз гарэла. У 1775 г. было закончана будаўніцтва мураванай ратушы, якая стала кампазіцыйным цэнтрам плошчы, падзяліўшы яе на дзве часткі: адна была перад галоўным фасадам будынка да Віцьбы, другая знаходзілася з поўначы ад яго (сучасная тэрыторыя сквера па вуліцы Маякоўскага). У канцы XVII - пачатку XIX ст. мастак Язэп Пешка зрабіў нямала замалёвак віцебскіх краявідаў. Яго малюнкі дазваляюць характарызаваць вонкавы выгляд мураванай ратушы і забудовы вакол яе.

У архітэктуры гэтага будынка спалучыліся рысы барока, што праявіліся ў дэкоры і аб'ёмнай кампазіцыі вежы, і класіцызму, якімі характарызуецца корпус. За час свайго існавання помнік не раз перабудоўваўся. У 1833 г. на вежы высокі шатровы дах быў заменены назіральнай пляцоўкай з невялікай ратондай. У 1873-1875 гг. праведзена ўнутраная перабудова ў сувязі з перамяшчэннем на другі паверх гарадской думы, а на першы - паліцэйскага ўпраўлення. У 1911 г. гарадская ўправа ўзвяла трэці паверх.

У канцы XVIII - пачатку XIX ст. з тылу ад ратушы ўздоўж вуліц, якія падыходзілі да яе з двух бакоў, былі пабудаваны прыватныя дамы з крамамі на першых паверхах. На процілеглых баках вуліц за Уваскрасенскай царквой і касцёлам св.Антонія ўзвялі аналагічныя па прызначэнню будынкі. Так быў закончаны працэс фарміравання архітэктурнага ансамбля на рыначнай плошчы. Аснову яе франтальнай кампазіцыі складалі касцёл, ратуша і царква. За імі разгортвалася перспектыва двухпавярховых дамоў.

Літаральна ў апошні час выяўлены новыя звесткі па гісторыі віцебскай ратушы, якія значна пашыраюць нашы ўяўленні пра помнік. У 1984 г. пачаўся рамонт музея, што размяшчаўся ў гэтым будынку. На жаль, ён праводзіўся без папярэдніх архітэктурна-археалагічных абследаванняў помніка, у выніку чаго страцілася значная частка каштоўнай навуковай інфармацыі. Таму зафіксаваныя найбольш старажытныя, як нам здаецца, элементы муроў будынка дазваляюць выказаць не больш як гіпатэтычныя меркаванні. У траншэі каля паўночна-ўсходняга тарцовага фасада ратушы былі ўскрыты рэшткі муроў. З-за адсутнасці больш дакладных звестак цяжка вызначыць іх датаванне. Магчыма, былі закрануты ніжнія часткі дамоў з крамамі канца XVIII - пачатку XIX ст.

Найбольш цікавыя знаходкі выяўлены ў даволі вялікім падвале пад паўночна-ўсходняй часткай ратушы, які складаецца з трох розных па памерах памяшканняў (I, II, III). Адно з іх (III) у выніку ўзвядзення ў час апошняга рамонту прысценка з дзвярным праёмам падзелена на дзве няроўныя часткі. Спачатку памяшканне I было перакрыта крыжовымі скляпеннямі, якія абапіраліся на квадратны слуп, што стаяў у цэнтры. На чатырох яго сценах добра відаць пяты скляпенняў. У выніку перабудовы ў 1911 г. крыжовыя скляпенні памяшкання былі разабраны і заменены на хвалістыя, што абапіраюцца на двухтаўравыя ў сячэнні бэлькі. Першапачатковае скляпенне з цэглы захавалася ў суседнім памяшканні. Выходзячы з характару будаўнічага матэрыялу (памер цэглы 28-29х13х6-7 см), абодва памяшканні падвала можна аднесці да будаўнічага перыяду, які прыпадае на 1775 г.

Чарняўскі Ігар Мяфодзьевіч, кандыдат гістарычных навук, археолаг, намеснік старшыні Камітэта па рэстаўрацыі і кансервацыі помнікаў пры Савеце Міністраў Рэспублікі Беларусь. Цішкін Ігар Анатольевіч, археолаг МДП "Віцебскпраектрэстаўрацыя", займаецца археалогіяй архітэктуры.

Трэцяе памяшканне, выцягнутае паміж галоўным і тыльным фасадамі, па характару будаўнічага матэрыялу і прыёмах яго выкарыстання адрозніваецца ад двух папярэдніх. Перакрыта яно па ўсёй даўжыні паўцыркульным скляпеннем з цэглы ў 1775 г. Аднак сцены да пачатку аркі скляпення змураваныя з цэглы, якая шырока ўжывалася на Беларусі ў другой палове XVII ст. (28,5-29x13,5-14,5x5-5,5 см). Пры гэтым абедзве сцяны памяшкання размешчаны пад некаторым вуглом да галоўнага і тыльнага фасадаў ратушы. З боку памяшканняў I і II тып муроўкі ў сцяне XVII ст. набліжаецца да рэнесанснай: рад тычкоў, рад лажкоў. Той жа прынцып вытрыманы і ў верхніх частках сцен у памяшканні III. Ніжнія іх часткі вымураваны ў змешанай тэхніцы муроўкі: рады камянёў перамяжоўваюцца з радамі цэглы. На ацалелым кавалку мура другой паловы XVII ст., што выходзіць у памяшканні I і II, захаваліся тры аконныя праёмы. Яны знаходзяцца не на адным узроўні і маюць розную шырыню. Відаць, два з іх (1) шырынёй 0,98 і 0,85 м асвятлялі паўпадвальнае памяшканне. Акно (4), шырыня якога 1,03 м, у паўночнай частцы мура выходзіла ў памяшканне першага паверха. На першы паверх траплялі праз дзвярны праём (0,7 м), што знаходзіцца паўднёвей акна. У муры быў яшчэ праём (1,25 м), які мог быць уваходам у паўпадвал (2). Пра тое, што паўднёвая частка памяшкання III была паўпадвалам, сведчыць змешаны характар муроўкі ўсярэдзіне. Пацвярджае гэта і выяўленая брукоўка ў шурфе, які выкапаны ў куце на стыку галоўнага і тарцовага фасадаў ратушы. Залягае яна на глыбіні каля 0,7 м ад сучаснай падлогі. Магчыма, гэта кавалак брукоўкі старажытнай плошчы. Верхні абрэз вокнаў паўпадвала будынка другой паловы XVIII ст. знаходзіўся, такім чынам, на вышыні каля 1,5-1,7 м ад узроўню колішняй плошчы. Дзвярны праём, што існуе і цяпер, відаць, з'яўляўся ўваходам у будынак.

Зыходзячы з вышэйсказанага, можна меркаваць, што ў падвале пабудовы 1775 г. уцалела частка больш ранняй ратушы. Не выключана, што менавіта яна паказана на чарцяжы 1664 г. Выяўленыя рэшткі будынка вымураваны з цэглы другой паловы XVII ст., а на "Чарцяжы" намалявана хутчэй за ўсё драўляная ратуша. На нашу думку, гэтыя ўзаемавыключаючыя, здавалася б, акалічнасці можна між сабой узгадніць. Як вядома, літаральна да XVII ст. у беларускіх гарадах пераважная частка забудовы была драўлянай. З XVII ст. шырока распаўсюджваецца традыцыя ўзвядзення камбінаваных пабудоў, калі цокальны або першы паверхі былі мураваныя, а другі паверх узводзіўся з дрэва. Магчыма, менавіта так была збудавана ратуша ў Віцебску ў другой палове XVII ст. Істотным можа стаць і той факт, што галоўны фасад ратушы, паказанай на чарцяжы, адпавядае арыентацыі паўднёвай сцяны другой паловы XVII ст.

Картограф або мастак у 1664 г. зафіксаваў абрысы галоўных віцебскіх пабудоў даволі ўмоўна. Большая ўвага аддавалася перадачы асноўнай схемы планіроўкі горада і паказу яго фартыфікацыі. Таму і не дзіўна, што ратуша, толькі ніжняя частка якой магла быць мураванай, выглядае на чарцяжы як поўнасцю драўляны будынак.

Пасля ўзвядзення ратушы ў 1775 г. падвал, дзе апынулася частка будынка другой паловы XVII ст., пачалі выкарыстоўваць для захавання дакументаў магістрата. Сведчаннем таму могуць быць пазы пад драўляныя паліцы, выбітыя ў адкосах колішніх аконных праёмаў. Пазней (гэта магло адбыцца пры перабудове ў 1911 г.) аконныя праёмы, апрача аднаго, які пачаў выконваць ролю перахода паміж памяшканнямі II і III, былі замураваны. У памяшканні I крыжовыя скляпенні з цэнтральным слупом, на які яны абапіраліся, былі разабраны і заменены на згаданае хвалістае скляпенне на бэльках. Пра характар выкарыстання падвалаў у гэты час ніякіх матэрыяльных сведчанняў мы не маем.

У час рамонту ўдалося сабраць у памяшканнях самой ратушы і ў траншэях побач з ёй матэрыялы, якія, відаць, маюць самае непасрэднае дачыненне да помніка. Значная колькасць фрагментаў керамічнага посуду выяўлена ў траншэях, якія былі выкапаны каля будынка з мэтай умацавання падмуркаў. Знаходкі датуюцца XVII-XIX ст. Многія фрагменты пакрытыя зялёнай і карычневай палівай. Тут знойдзены пяць кавалкаў керамічных курыльных люлек. Адна з іх, прывезеная з Галандыі, мае кляймо, відаць, майстра: пад трохзубцовай каронай лацінская літара "Р".

Знойдзена шмат кавалкаў паліваных і тэракотавых кафляў з раслінным і геральдычным арнаментам. Адна кутняя гзымсавая кафля захавалася цэлая. У верхняй яе частцы размешчаны выявы грыфонаў. Ніжняя выпуклая частка запоўнена раслінным дэкорам. Кафлі з такімі арнаментальнымі матывамі былі шырока распаўсюджаны ў Віцебску ў XVII ст. Сярод невялікай калекцыі вырабаў з металу найбольш цікавы рамбічны з упорам наканечнік стралы. Падобныя вырабы бытавалі ва Усходняй Еўропе ў IX-XIV ст. Знаходка можа быць выкарыстана пры пацвярджэнні думкі пра засяленне тэрыторыі Узгорскага замка яшчэ ў перыяд Кіеўскай Русі.

Рэдкай знаходкай, выяўленай тут, з'яўляецца невялікая гармата калібрам 30 мм, даўжыня ствала якой 14

см. Устанаўлівалася яна вертыкальна на аснову, да якой прымацавана палічка пад порах. Выкарыстоўваліся такія гарматы для салютаў або феерверкаў. І невыпадкова, што знойдзена яна побач з ратушай амаль на бруку старажытнай плошчы. На жаль, датаваць усе сабраныя рэчы можна толькі прыблізна, бо выбіраліся яны супрацоўнікамі музея літаральна з-пад каўша экскаватара, а не ў працэсе метадычных даследаванняў.

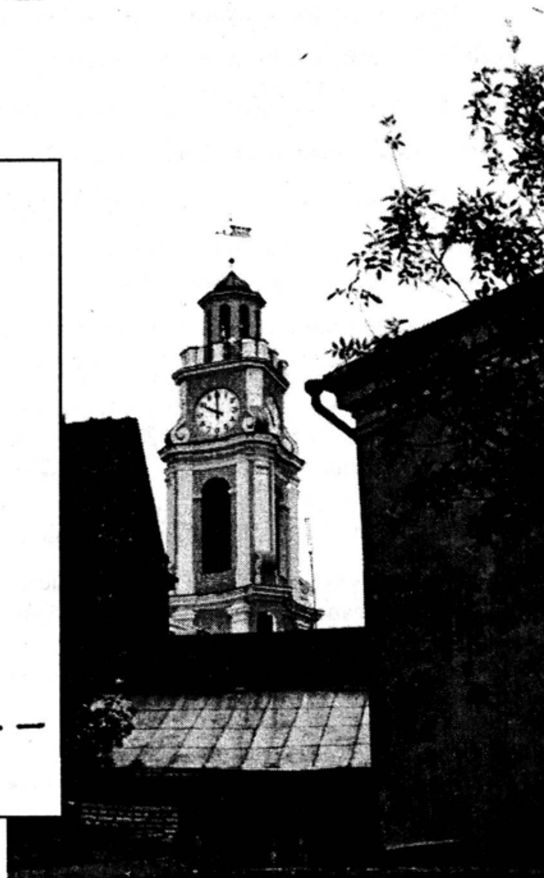
Пад падлогай адной з залаў знойдзена шмат кавалкаў распісной кафлі ад так званых "галандскіх" печаў, якімі ацяпляліся памяшканні ратушы 1775 г. Разабралі іх недзе ў сярэдзіне XIX ст., пра што сведчаць знойдзеныя разам з імі рэшткі дакументаў паліцэйскага ўпраўлення, датаваныя 1808-1846 гг. Сярод іх шмат абрыўкаў "ранішніх рапартоў", якія штодня дасылаліся квартальнымі назіральнікамі ва ўпраўленне. Добра захаваліся гусіныя пёры, якімі карысталіся пісары паўтара стагоддзя назад.

У ратушы знойдзена часткова ацалелая афіша, з тэксту якой вядома, што ў студзені 1820 г. адбыўся спектакль па п'есе Юльяна Нямцэвіча "Пан Навіна, або Паштовая станцыя". Удалося ўстанавіць, што ў спектаклі прымалі ўдзел акцёры мінскай трупы на чале з А.Жукоўскім. На той час асобнага тэатральнага будынка ў Віцебску не было. Згаданыя ў афішы ложы даюць падставы меркаваць, што п'еса ставілася ў будынку дваранскага сходу. Пэўную цікавасць мае і латарэйны білет, магчыма, адзін з найбольш ранніх.

Прыведзеныя намі звесткі па гісторыі віцебскай ратушы і вывады, зробленыя на іх падставе, з'яўляюцца ў пэўнай ступені гіпатэтычнымі. З-за прымянення сучасных метадаў будаўніцтва пры рамонце будынка ратушы страціліся магчымасці іх праверкі пры навуковых даследаваннях, якія маглі б унесці дапаўненні ў нашы разважанні. Пры рамонце помніка быў знесены комплекс гандлёвых і жылых дамоў, якія размяшчаліся каля ратушы з боку сквера па вуліцы Маякоўскага. Знішчаны цікавы архітэктурны ансамбль, які складаўся на працягу двух стагоддзяў. Падобны падыход да помнікаў архітэктуры з'яўляецца недапушчальным. Страцілася не толькі яшчэ адна старонка гісторыі дойлідства, але і нямала цікавых сведчанняў матэрыяльнай культуры нашага народа, бо сабранае ў будаўнічых траншэях - гэта толькі невялікая частка таго, што стагоддзі захоўвалася ў віцебскай зямлі.

"Помнікі гісторыі і культуры Беларусі", 1987, №2. С. 17-20.





Андрэй КАТЛЯРЧУК

АФІЦЫЙНЫЯ СВЯТОЧНЫЯ ЦЫРЫМОНІІ ВІЦЕБСКІХ ГАРАДЖАН XV-XVIII стст.

Доўгі час святочная культура беларускіх гараджан не мела прынцыповых адрозненняў ад культуры сельскіх паселішчаў, развіваючыся ў рамках старажытнарускай традыцыі і хрысціянскага культу. Так, напрыклад, праходзіў прыём у Віцебску (красавік 1413 г.) Вітаўта, калі "карпарацыі гараджан, сумленныя хрысціяне (католікі) выйшлі з працэсіяй і харугвамі ..., а рускія (праваслаўныя) па свайму ... звычаю працэсіяй (4-5 тыс. чалавек) з мошчамі і абразамі". [1] У 1495 г. віцябляне наладзілі сустрэчу вялікай княгіні Алены Іаанаўны: "Не даязджаючы да Віцебска 2 вярсты яе сустрэў намеснік віцебскі М.І.Заслаўскі з усімі жыхарамі. Дзеці баярскія ішлі пешшу па баках яе тапканы, ля моста сустрэў архімандрыт з духавенствам і блаславіў ... з крыжам". [2]

Працэс еўрапеізацыі гарадскіх абшчынаў Беларусі XVI-пачатку XVII стст., зыходным момантам якога было развіццё механізму самакіравання (магдэбургскае права), прыняцце Уніі ў 1596 г. [3], сацыяльна-эканамічная ўключанасць Літвы-Беларусі ў заходнееўрапейскі свет, забяспечыў (нягледзячы на моцныя ўсходнееўрапейскія традыцыі) іншы выбар культурнай мадэлі.

Як вядома, гарадское грамадства Віцебска прадстаўляла сабой надзвычай дыферэнцыраваную ў этна-канфесійным, сацыяльным і тапаграфічным планах з'яву. Сітуацыя "melting map" - узаемадзеяння розных па культурнай арыентацыі груп насельніцтва - была створана шляхам пошуку прынцыпова новай, універсальнай мадэлі мастацтва свята, здольнага аб'яднаць усе слаі гараджан.

Прапанаваная намі тыпалогія афіцыйных святочных цырымоній (далей - АСЦ) Віцебска XVII-XVIII стст. выглядае наступным чынам:

1. Сустрэча горадам высокай дзяржаўнай ці духоўнай асобы: епіскапа (каталіцкага, уніяцкага, праваслаўнага); караля (вялікага князя), ваяводы, гетмана, іншаземнага пасольства, - якая ўключала шэсце гарадскіх карпарацый, узвядзенне трыумфальнай аркі, богаслужэнне, тэатр, гарматны салют і феерверк.
2. Значныя дынастычныя падзеі: тэзаімяніны, каранацыя.
3. Публічныя прадстаўленні віцебскага школьнага тэатра езуітаў, якія суправаджалі шэраг АСЦ.
4. Рэлігійныя працэсіі з удзелам свецкіх гараджан.
5. Асобныя цэхавыя шэсці: у дзень святога апякуна, у выпадку пахавальных працэсій.
6. Парады гарадскога апалчэння падчас штогадовых аглядаў ("попісаў") і стралковых спаборніцтваў гараджан ("монстр са стрэльбамі").

Прапанаваная тыпалогія дазваляе, на наш погляд, рэканструяваць святочны ландшафт Віцебска XVII-XVIII стст.

Для ўсіх АСЦ было характэрна, мяркуючы па крыніцах, падкрэсленае дэманстраванне іерархіі, дзе "я" выступала на ўзроўні карпарацыі. Як адзначаў Ф.В.Кліменка, да пачатку XVII ст. удзел у розных гарадскіх шэсцях быў абавязковы для ўсіх беларускіх цэхаў і ўключаўся практычна ва ўсе цэхавыя статуты. [4] Кожны цэх (карпарацыя) удзельнічаў у АСЦ у строга вызначаным сцэнарыем парадку, які адлюстроўваў яго грамадскі стан, з такімі нязменнымі атрыбутамі, як сцяг ("харугва"), барабан ("бубен"), халодная ("шаблі") і агнястрэльная ("мушкеты") зброя.

Еўрапейскі цырыманіял афіцыйных урачыстасцяў усталяваўся ў Віцебску на пачатку XVII ст. і праіснаваў(з перапынкам у сувязі з адменай магдэбургскага права) практычна без зменаў да падзелу Рэчы Паспалітай у канцы XVIII ст. Стылістыка такіх урачыстасцяў арыентавалася на антычную спадчыну (шэсце праз трыумфальныя аркі, само паняцце "трыумф"), што безумоўна звязана з эстэтыкай еўрапейскага Адраджэння і барока.

Катлярчук Андрэй Сцяпанавіч, выкладчык Бранскай школы міліцыі, аспірант МАЭ РАН (Кунсткамера) імя Пятра Вялікага ў Санкт-Пецярбургу. Займаецца даследаваннем культуры ўсходнеславянскага горада XVI-XVIII стст.

Пераход на агульнаеўрапейскі сцэнарый АСЦ ініцыяваўся развіццём магдэбургскага права, распаўсюджаннем у асяроддзі гараджан уніі (як вядучага фактара інтэграцыйных працэсаў). Па вызначэнні У.М.Ігнатоўскага, сам факт атрымання горадам магдэбургскага права азначаў, што "горад адгароджваўся ад вёскі, мяшчане выдзяляліся ад служылай шляхты і ад сялянства, гуртуючыся ў асобную сацыяльную клясу, у васобны стан". [5]

Удзельнікамі АСЦ Віцебска канца XVI-XVIII стст. былі ўсе гарадскія цэхі (якія аб'ядноўвалі ў Беларусі ўсіх хрысціян выбранай прафесіі), карпарацыі купцоў, музыкантаў Віцебскай бурсы (з 1676 г.) [6], духавенства ўсіх канфесій, члены магістрата (як католікі, так і уніяты), студэнты мясцовага калегіума (з 1649 г.) і брацкай школы, гарнізон наёмнага войска, а з сярэдзіны XVII ст. - яўрэйскія карпарацыі гараджан [7], адным словам, усе слаі гарадскога насельніцтва. У большасці каталіцкіх працэсій удзельнічалі ў святочным адзенні уніяцкія святары і вернікі. [8] Гэта азначае, што сярод удзельнікаў урачыстасцяў былі гараджане-уніяты, якія складалі абсалютную большасць беларускага насельніцтва Віцебска 2-й паловы XVII-XVIII стст. Узнікшае "адзінства ў разнаколернасці" стала "візітоўкай" беларускага горада XVII-XVIII стст., а існаванне сінтэзаванай святочнай культуры - унікальным фактарам стабільнасці поліса.

Першыя апісанні еўрапейскага сцэнарыя АСЦ у Літве-Беларусі адносяцца да канца XV ст. і належаць сталічнай Вільні, гарадское і цэхавае ўпарадкаванне якой былі ўзорам для правінцыі. [9] Францыск Скарына, выкарыстоўваючы ў перакладзе Бібліі выяву шэсця, мадэрнізаваў біблейскі сюжэт, арыентуючы чытача на ўжо знаёмы вобраз, бо прызначэнне гравюр, паводле слоў першадрукара, дапамагчы "простым людзям ... яснее разумети" кніжны тэкст.

Прывілей Віцебску на магдэбургскае права (17 сакавіка 1597 г.) вызначаў не толькі механізм самакіравання, але і ўмовы для развіцця АСЦ. Арганізатарам трыумфальных шэсцяў быў магістрат ("за справою и ведомостью враду меского"), цэнтр АСЦ знаходзіўся ў гарадской ратушы. Усе рамесныя цэхі набывалі легітымны статус, атрымлівалі дазвол на сваю харугву, як сімвал прызнання грамадскага палажэння. Зацвярджаліся абавязковыя для ўсіх АСЦ гарадскія герб і сцяг. На жаль, нам невядомы крыніцы для рэканструкцыі АСЦ Віцебска ў 1597-1623 гг. Перыяд адмены магдэбургскага права (1623-1644 гг.), калі гараджане былі прыраўнаваны да сельскіх жыхароў, быў часам стагнацыі ў развіцці гарадской абраднасці.

Аднак крыніцы 2-й паловы XVII ст. ужо дастаткова прэзентатыўныя для рэканструкцыі АСЦ віцебскіх гараджан. Цэнтрам афіцыйных урачыстасцяў была Ратушная плошча, якая ў другой палове XVII-XVIII стст. утварала адзіны ансамбль з ратушай, бернардзінскім касцёлам і уніяцкай Уваскрасенскай (Рынкавай) царквой, а таксама (праз мост цераз раку Віцьбу) з касцёлам езуітаў (у XVIII ст. усе забудовы становяцца мураванымі). Захавалася значная колькасць апісанняў АСЦ Віцебска часу росквіту (XVIII ст.), такіх, як уезд ваяводы М.Агінскага (7 лютага 1731 г.); цырымонія "інтрадукцыі" (урачыстай сустрэчы абраза) Св.Юзафа і асвячэнне касцёла езуітаў (3 жніўня 1731 г.) [10]; сустрэча ваяводы Ю.А.Салагуба ў жніўні 1753 г.; свята каранацыі Станіслава Аўгуста ў 1764 г. і інш.

На жаль, большасць крыніц 2-й паловы XVII ст. мае нізкі ўзровень ілюстратыўнасці і ўтрымлівае стандартныя фразы тыпу: "споткали подлуг звычаю з цехами, з хоругвями, з працессиями як належыць"; "віншованне па звычаю свайму нахиленнем хоругвей да боям бубнов"; "з великой громадою, публице триумфальне" - або яшчэ прасцей: "был в Витебске триумф". Менавіта так апісаны сустрэчы 2-й паловы XVII ст. ваяводаў Я.Храпавіцкага (1671 г.) і Л.Пацея (1681 г.), мітрапаліта Даленскага (1696 г.), ваяводы А.Крышпін-Кіркенштэйна (20 сакавіка 1698 г.), інтрадукцыя ксяндзоў базыльян у Віцебску (11 студзеня 1682 г.), трыумф з нагоды каранацыі Аўгуста III (1 лістапада 1697 г.) і інш. Паводле "Віцебскага летапісу", у 1700 г. "віцябляне ў полі з цэхавымі значкамі і хлябамі (*вялікарускі звычай! - А.К.*) сустракалі рускае войска", у 1701 г. аналагічна праходзіла сустрэча Пятра І.

З-за вышэйазначанай прычыны намі былі прыцягнуты матэрыялы іншых гарадоў Беларусі (Оршы, Магілёва). Напрыклад, сцэнарый урачыстасцяў, якія праходзілі ў Віцебску 1 лістапада 1697 г. з нагоды каранацыі Аўгуста III, выглядае наступным чынам. Раніцай (гадзін у 7-8) цэхі пад бой барабанаў збіраліся ля цэхавых дамоў і пазней - ля ратушы. Шэсце адбывалася ў наступным парадку: наперадзе ішлі 2 цэхмістры ("рускай" і "рымскай" веры), за імі - харужыя з цэхавай харугвай і значкамі (меншых памераў), пры іх - барабаншчыкі, затым - падскарбі са "скрыняй" з прывілеямі цэха, майстры, чаляднікі, "хлопцы" (вучні). [11] Ля ратушы да натоўпу гараджан звярталіся бурмістры, ваяводы, епіскапы, у адказ цэхі салютавалі трохразовым залпам і нахіленнем сцягоў. Пасля шэсце, да якога далучаліся члены магістрата, ваявода, хрысціянскае духавенства і воі гарнізона, накіроўвалася на богаслужэнне ў касцёл езуітаў, а затым

- у уніяцкую Уваскрасенскую царкву. Падчас набажэнства цэхі, купецкія і яўрэйскія карпарацыі гараджан выстрайваліся вакол храма і рабілі салютацыю нахіленнем сцягоў і барабанным боем. Меса суправаджалася гарматным салютам. Адна з мініяцюрных гармат-салютовак XVII ст. была знойдзена пры раскопках на тэрыторыі віцебскай ратушы ў сярэдзіне 1980-х гг. [12] Пасля набажэнства цэхі арганізавана разыходзіліся па патрануемых касцёлах і цэрквах. Ратуша, кафедральны касцёл і сабор, гарадскія брамы ўпрыгожваліся дэкарацыямі (у тым ліку з партрэтам манарха). Свята заканчвалася ўрачыстай вячэрай у ратушы (для знатных гараджан) у суправаджэнні аркестра, вечарынамі ў цэхавых і купецкіх дамах. З надыходам ночы на ратушы запальвалася ілюмінацыя ("плошкі") з рознымі "фикгурами и гербами" і наладжваўся феерверк. Страляніна перад цэхавымі дамамі працягвалася цэлую ноч.

Трыумфальная арка ("брама"), што ўзводзілася падчас АСЦ, упрыгожвалася "гербами и писменами" (г.зн. дэвізам). З нагоды сустрэчы цэхі выстрайваліся ля горада ("в поле"), а затым (у другі раз) - з абодвух бакоў цэнтральных гарадскіх вуліц. У ратушы і вежах гарадскіх брамаў ігралі музыканты. На галоўнай браме горада ("Маляванай браме", "Вялікай праезнай браме") і ратушы вывешваліся сцягі з гербамі Рэчы Паспалітай, Вялікага Княства Літоўскага, горада Віцебска, Віцебскага ваяводства, ваяводы і той асобы, якую віталі. Іншым разам трыумфальная арка ("брама") узводзілася "з нагоды" з дрэва за горадам на месцы сустрэчы. Гучалі панегірыкі ў гонар прымаемай асобы.

Звычайна АСЦ суправаджаліся тэатральным прадстаўленнем. Адметнай рысай пастановак школьнага тэатра Літвы-Беларусі, як і ўсёй Рэчы Паспалітай, было, па вызначэнні Л.А.Сафронавай, "выйсце ў публічныя цырымоніі". [13] Спектаклі ставіліся з розных нагод, адгукаліся практычна на ўсе важнейшыя падзеі ў жыцці горада: цырымонію сустрэчы, рэлігійнае свята, адкрыццё кірмашу, заканчэнне навучальнага года, дынастычныя падзеі. Усе пастаноўкі ў Віцебску праходзілі пад адкрытым небам. [14] Пабудаваная ў гэтым выпадку на Ратушнай плошчы сцэна абабівалася матэрыялам ("шапронцам") і пасыпалася араматызатарам (карыцай, "цынамонам"). Дзея збірала вялізную колькасць гараджан. Спектакль умоўна падзяляўся на дзве часткі: "сур'ёзная" драма, якая выконвалася для шляхты і членаў магістрата на лаціне, і інтэрмедыі, якія выконваліся на беларускай мове і прызначаліся для простых людзей. У прадстаўленні ўдзельнічала да 60 акцёраў, дзея суправаджалася ігрой музыкантаў на партатыўных арганах ("катрынках") і заканчвалася феерверкам, правядзенне якога з-за папулярнасці неаднаразова забаранялася правінцыялам літоўскіх езуітаў (1685, 1709 гг.). [15] Па сцвярджэнні А.Мальдзіса, віцебскі школьны тэатр дзейнічаў з 1671 да 1765 гг. [16] Захаваўся тэкст пастаноўкі 1737 г. [17] Фрагментарнасць крыніц абумоўлена іх дрэннай захаванасцю і не азначае адсутнасці багатай традыцыі віцебскага тэатра. Аб гэтым сведчыць рад ускосных фактаў. Верагодна, у Віцебску (са слоў персанажа) ставіліся п'есы "Аршанскага кодэкса" (канец XVII ст.). Адным са знаных майстроў барочнай драмы Вялікага Княства Літоўскага быў "рутэнус з Віцебшчыны" Д.Крачатоўскі. [18]

Верагодна, у 1-й палове XVIII ст. у Віцебску была пастаўлена "Гісторыя пра блаславёных пакутнікаў", створаная віцебскім мешчанінам А.Варакомскім і прысвечаная забітым у Полацку уніяцкім манахам, а таксама "Казанне руске схизматичне", якое ўтрымлівала крытыку модных гараджанак Віцебска. З 1760-х гадоў у Віцебску дзейнічаў школьны тэатр піяраў [19], магчыма, свае пастаноўкі арганізоўвала і віцебская школа базыльян.

Сярод рэлігійных працэсій XVII-XVIII стст. цэнтральнае месца займала каталіцкае свята Божага Цела, якое стала ў Рэчы Паспалітай свайго роду дзяржаўным (па аналогіі са святамі Вербніцы і Богаз'яўлення ў Расіі). [20] Універсал ваяводы Я.Храпавіцкага ад 21 красавіка 1672 г. вызначаў парадак правядзення свята Божага Цела ў Віцебску. Згодна ўніверсала, "абываце лям Витебска ... ведлуг давнего права у свята цела Боскаго бурмистрам и лавникам шествовать за процесией не у натоупе, але аддзельна и падчас працессии з св. дабравеннем несци балдахин над манстрацыяй". [21] "Фэст" Божага Цела арганізоўвалі віцебскія езуіты. Увесь шлях руху "манстрацыі з целам Хрыста" ўсыпаўся кветкамі, перад чатырма часовымі алтарамі здзяйсняліся набажэнствы. Цэхавыя рамеснікі ішлі ў гэтай працэсіі ў складзе сваіх карпарацый са зброяй і каляровымі свечкамі вялікіх памераў. Свята заканчвалася прадстаўленнем містэрыі і феерверкам, які арганізоўваўся, нягледзячы на забарону, да сярэдзіны XVIII ст. [22]

Як адзначаў Ф.В.Кліменка, калі ў 1-й палове XVII ст. у працэсіі на свята Божага Цела ўдзельнічалі толькі рамеснікі-католікі, то з сярэдзіны XVII ст. - уніяты, а з канца XVII ст. - яшчэ і праваслаўныя члены цэха (у абавязковым парадку). [23] Цэхавыя статуты Віцебска абавязвалі рамеснікаў "мець зброю ... и прыкладом иншых цехов падчас фесту на свята цела Боскаго з росказаннем майстрата асыставаць працессии". [24]

Маляўнічыя цырымоніі з удзелам цэхаў праводзілі і на іншыя рэлігійныя святы. Так, з 21снежня 1739 г.

да сакавіка 1740 г. у Віцебску ўрачыста адзначаўся "юбілей" 200-годдзя ордэна езуітаў. [25] У кастрычніку 1741 г. праходзілі цырымоніі ў памяць Св.Алаізія Ганзага, якія ўключалі "фэст, шэсце з сакраментамі ... на паветры". [26] Асобныя цэхавыя шэсці ў Віцебску (Беларусі) XVII-XVIII стст. праходзілі ў дзень патрона-апякуна (свята "канун"), а таксама - Божае Нараджэнне і Вялікдзень, калі цэх у поўным складзе ішоў ("трыумфаваў") у патрануемы касцёл, а пасля - у уніяцкую царкву на ўрачыстае набажэнства перад абразом "свайго" святога.

На міжканфесійнай аснове праходзіла таксама шэсце ў выпадку пахавання членаў цэха (уключаючы іх жонак і дзяцей). Прычым, служба праходзіла як у касцёле, так і ў царкве, незалежна ад веравызнання нябожчыка. [27] Часта цэхі наймаліся для афіцыйных цырымоній пахаванняў знакамітых асоб. Для гэтых мэтаў цэх меў усе неабходныя прыналежнасці: сукно ("аксаміт"), свечкі, зброю, харугву і значкі. [28] Шэсце праходзіла па агульнаеўрапейскаму цырыманіялу з выкарыстаннем геральдычных і спецэфектаў. Па такому сцэнарыю адбывалася пахаванне маці віцебскага бурмістра М.Лыткі 11 сакавіка 1646г., якое сабрала больш за 3 тысячы гараджан "арматно зухвале и помнозе..." [29] З канца XVII ст. пахавальныя працэсіі гараджан суправаджаліся ігрой аркестра і спевамі капэлы Віцебскай музычнай бурсы. [30]

Цэхавыя сцяг, барабаны, зброя разам з прывілеямі цэха ("скрыняй") захоўваліся ў цэхавым доме, вольным ад розных падаткаў і пастояў. Святочным адзеннем рамесніка XVII ст. быў венгерскі кунтуш, які стаў традыцыйнай вопраткай беларускага мешчаніна XVIII-пачатку XIX стст. [31] Сцяг цэха рабіўся з дарагой каляровай тканіны ("аксаміту"), на якой змяшчаўся герб цэха - святы або рамесная прылада (выраб) цэха ў спалучэнні з хрысціянскай сімволікай. Так, цэх віцебскіх півавараў меў харугву з выявай Св.Мікалая. [32] Сцягі, якія насілі на пахаваннях, мелі своеасаблівую форму. [33] Сістэма патранату рамёстваў у Беларусі (Віцебску) у адрозненні ад Заходняй Еўропы не склалася, аднак пэўная тэндэнцыя існавала. На падставе аналізу тэкстаў валачобных песень, запісаных у сярэдзіне XIX ст. на Віцебшчыне, удалося ўстанавіць наступных апякуноў рамёстваў: Св.Кузьма - кавалёў, Св.Паўлюк (Павел) - сталяроў, Св.Васіль - кухараў, Св.Параскева - жаночых рамёстваў, Св.Пётр - рыбакоў, Св.Ян - бортнікаў. [34]

Адной з форм АСЦ былі парады гарадскога апалчэння і стралковыя спаборніцтвы гараджан. Як і ў Заходняй Еўропе, дзея адбывалася на "май" - народнае абрадавае свята беларусаў (трэці дзень Тройцы). Паводле віцебскіх цэхавых статутаў, рамеснікі абавязаны былі "прыкладам иншых цехов (мець) зброю и иншыя речи дзеля потребы державы" і ў поўным складзе з'яўляцца на штогадовыя "войсковые пописы и монстры со стрельбами". На жаль, мы не маем апісанняў гэтых урачыстасцяў у Віцебску. Іх рэканструкцыя магчыма на падставе дэталёва распрацаванага цырыманіяла "Устава стрэльб" у гарадах, што належалі Радзівілам (Слуцк - 1621 г., Нясвіж - 1735г.), са спасылкай на "даўні звычай у гарадах Рэчы Паспалітай". [35] Захаваліся апісанні аналагічных цырымоній, што праходзілі ў Вільні і Полацку "за горадам на вале". У задачу краязнаўцаў уваходзіць вызначэнне тапаграфіі віцебскага матэрыяла.

У цэлым АСЦ Віцебска мелі прызначэнне зацвердзіць "парадак" карпаратыўнай сістэмы жыцця грамадства, былі сімвалам адзінства і вольнасці горада, а таксама асаблівых правоў яго жыхароў, якія гарантавала магдэбургскае права. Высокі ўзровень інтэграцыйных працэсаў забяспечваўся ўдзелам у АСЦ уніятаў, якія складалі ў 2-й палове XVII-XVIII стст. пераважную большасць насельніцтва беларускіх гарадоў.

Паратэатральнасць відовішча, яго адкрыты аказіянальны характар у выглядзе водгуку на ўсе буйнейшыя падзеі ў жыцці горада, выкарыстанне розных спецэфектаў патрабавалі ад магістрата значных грашовых сродкаў і спецыяльнай рэжысуры. Апынуўшыся ў іншых сацыяльна-культурных і этна-канфесійных умовах, гараджане стварылі ўласную мадэль святочнай культуры, многія рысы якой перайшлі ва урбанізаваную культуру сённяшняга дня. Рэканструкцыя этнаграфічнага і культуралагічнага матэрыяла АСЦ уяўляе пэўную цікавасць у падрыхтоўцы сучасных дзён горада.

Пераклад з рускай мовы.

Літаратура і крыніцы:

1. Articulidati in causa fidei contra Hieronymum de Praga, per Joannem de Rocha praelecti /Vd Hardt, Constant. Con C.IV, 634.
2. Без-Корнилович В.О. Историческия сведения о примечательных местах в Белоруссии. СПб., 1855. С. 46.
3. Катлярчук А. Святочная культура беларускага горада ў 16-1 пал. 18 ст. у кантэксце ўзаемадзеянняў Захаду і Усходу //Кантакты і дыялогі (бюлетэнь МАБ). N5, 1996. С. 18-24.
4. Клименко Ф.В. Западнорусские цеха: историко-этнографическое исследование. Киев, 1914. С. 23.

5. Ігнатоўскі У.М. Кароткі нарыс гісторыі Беларусі. Мн., 1991.С. 106.
6. Музыканты мелі сваю карпарацыю і зброю ("за шаблю для дысканта Казіміркі - 5 зл.") Гл.: Дадзіёмава В. З гісторыі музычнай бурсы пры Віцебскім езуіцкім калегіуме. Віцебскі сшытак. №1, 1995. С. 27.
7. Грицкевич А.П. Частновладельческие города Белоруссии. Мн., 1968. С. 170.
8. Материалы Виленской конгрегации базилианов (1636 г.) Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Вильно, 1910. Т.12. С. 46.
9. Стандартная фраза прывілеяў на магдэбургскае права: "Коливек будь, какъ же у Вильни, теж через предки наши есть установлено и в иных местех, которые ж тоеж право ховають". Законодательные акты Великого княжества Литовского 15-16 вв. Л. 1936. С. 21; Гл. тэксты цэхавых статутаў: Археографический сборник...Т.1. С. 326, 327, 329.
10. Гл.: Хмяльніцкая Л. Род фундатараў і мецэнатаў. Віцебскі сшытак. №1, 1995. С. 45; Музыкальный театр Белоруссии. Дооктябрьский период. Мн., 1990. С. 143.
11. Игнатенко А.П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в 17- 18 вв. Мн., 1963. С. 43-44.
12. Чарняўскі І., Цішкін І. Віцебская ратуша. Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. №2, 1987. С. 19.
13. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра эпохи барокко. М., 1972. С. 172.
14. Poplatek J. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Warszawa, 1957. S. 198.
15. Тамсама. С. 33.
16. Мальдзіс А. На скрыжаванні славянскіх традыцый: беларуская літаратура пераходнага перыяду (2 пал. XVII-XVIII стст.). Мн., 1980. С. 151.
17. Віцебскі сшытак. N1, 1995. С. 41.
18. Мальдзіс А. На скрыжаванні славянскіх традыцый...С. 157.
19. Захаваўся запіс прыходнай кнігі Віцебскай бурсы 1760-х гадоў: "От тех же пиаров за игру во время диалога". Дадиомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 192.
20. Гл.: Котлярчук А.С. Официальные праздничные церемонии великорусского города 16-17 вв. Проблемы социальной истории Европы. Сборник статей. Брянск, 1995. С. 65.
21. Сапунов А. Витебская старина. Т. V. Витебск, 1888.
22. Poplatek J. Studia z dziejów... S. 33; 205.
23. Клименко Ф.В. Западнорусские цеха... С. 29-30.
24. Сапунов А. Витебская старина. Т.1. Витебск, 1883. С. 189; Историко-юридические материалы. Вып. 18. Витебск, 1888. С. 488.
25. Цыркуляр правінцыяла літоўскіх езуітаў Ф.Рэтза рэктару калегіума Віцебска ("і ўсім"). Историко-юридические материалы. Вып.18. С. 267.
26. Ліст правінцыяла літоўскіх езуітаў І.Садкоўскага рэктару Віцебскага калегіума Р.Баршчу (1741 г.). Историко-юридические материалы. Вып.18. С. 275.
27. Археографический сборник... Ч.1. Вильно, 1862. С. 329.
28. Клименко Ф.В. Западнорусские цеха... С. 22-31.
29. Сапунов А. Витебская старина. Т.1. С. 135-136.
30. Гл.: Прыходна-расходныя кнігі Віцебскай бурсы (1737-1790-я гг.), апублікаваныя В.Дадзіёмавай. Віцебскі сшытак. №1, 1995. С. 26-29.
31. Молчанова Л.А. Очерки материальной культуры белорусов 16-18 вв. Мн., 1981. С. 103; "Где то разнообразие народностей...костюмов, разговорной речи...зажиточного мещанина (Таранчука, Тарасевича) в кунтуше с широким блестящим поясом". (Віцебск, пачатак XIX ст. - А.К.) Маркс М. Записки старика. Віцебскі сшытак. №1, 1995. С. 74.
32. Сапунов А. Витебская старина. Т.1. С. 189.
33. Полоцко-Витебская старина. Кн.1. Витебск, 1911. С. 24.
34. Крачковский Ю.А. Быт западнорусского селянина. М., 1874. С. 109. Уяўляе цікавасць сам пераход: Ян Залатавуст - залатая пчала, абыграны ў матэрыяльна-цялесным плане. Харугва віленскага цэха бортнікаў (XVIII ст.) захоўваецца ў саборы св.Пятра і Паўла ў Вільні.
35. Археографический сборник...Т.12. Вильно, 1910. С. 184-186.

Людміла ІВАНОВА

З ГІСТОРЫІ РЭФАРМАЦЫЙНАЙ ЦАРКВЫ Ў ВІЦЕБСКУ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XVI - XVII стст.

Распаўсюджванне і станаўленне рэфармацыйнага руху ў Вялікім Княстве Літоўскім /далей - ВКЛ/ у сярэдзіне XVI ст. прывяло да стварэння ў многіх гарадах і мястэчках рэфармацыйных абшчынаў /збораў/. Да Рэфармацыі ў асноўным далучыліся прадстаўнікі феадальнай знаці, некаторыя слаі шляхты, частка мяшчанства. Асноўную падтрымку рэфармацыйнаму руху, асабліва на пачатковым этапе яго развіцця, аказала магнатэрыя /Радзівілы, Сапегі, Валовічы, Кішкі, Хадкевічы і інш./. Шляхецкая эліта спадзявалася аслабіць уплыў каталіцкай царквы, якая падтрымлівала ідэю стварэння агульнай дзяржавы, і такім чынам захаваць свой асобы палітычны і сацыяльны статус. Напярэдадні заключэння Люблінскай уніі пратэстанцкія магнаты былі шырока прадстаўлены ў органе вярхоўнай улады ВКЛ - у склад Рады ў 1569 г. уваходзілі 17 пратэстантаў, 9 праваслаўных, 2 каталікі [1].

Заможная шляхецкая моладзь мела магчымасць атрымліваць адукацыю ў еўрапейскіх універсітэтах, падарожнічаць за мяжу, што спрыяла пашырэнню яе кругагляду, наладжванню культурных кантактаў, успрыманню новых рэлігійных павеваў. Акрамя таго, прывілеяваныя слаі мелі сродкі на стварэнне збораў і па свайму грамадска-палітычнаму статусу маглі апекаваць іх. Першыя рэфармацыйныя абшчыны ўзніклі ў прыватных уладаннях. Першы на Беларусі збор заснаваў у сваім берасцейскім замку галоўны пратэктар Рэфармацыі ў ВКЛ Мікалай Радзівіл Чорны. Пазней былі заснаваны зборы ў Клецку, Нясвіжы, Любчы, Койданаве, Заслаўі і інш. гарадах пад патранатам фундатараў, якія будавалі цэрквы, пры іх - школы, багадзельні /"шпіталі"/. Пры некаторых зборах арганізоўваліся друкарні /Бярэсце, Нясвіж, Лоск, Любча/. Матэрыяльны дабрабыт пратэстанцкіх святароў /міністраў, казнадзеяў/ залежаў ад шляхецкіх патронаў, якія забяспечвалі іх сродкамі на пражыццё - зямельнымі ўладаннямі, гадавым жалаваннем.

Большасць збораў размяшчалася ў заходніх і цэнтральных паветах, дзе існавалі буйныя прыватнаўласніцкія землеўладанні. Адносна разнародны этна-рэлігійны склад насельніцтва гэтага рэгіёна ў параўнанні з ўсходняй часткай Беларусі, дзе пераважала праваслаўнае насельніцтва, абумовіў і большую распаўсюджанасць тут Рэфармацыі. Ва ўсходніх паветах першыя зборы ўзніклі галоўным чынам у буйных гарадах - Полацку і Віцебску.

Асноўнымі рэфармацыйнымі плынямі ў ВКЛ былі лютэранства, кальвінізм, антытрынітарызм /ці арыянства/, найбольшае пашырэнне атрымаў кальвінізм. У другой палове XVI - першай палове XVII стст. на тэрыторыі Беларусі існавала каля 90 кальвінісцкіх і 8 арыянскіх абшчынаў. [2] У канцы XVI ст. склалася арганізацыйна-тэрытарыяльная структура кальвінісцкай царквы на Беларусі і Літве, якая амаль не мянялася да XVIII ст. Тэрыторыя ВКЛ была падзелена на 6 дыстрыктаў: Віленскі, Завілейскі, Навагрудскі, Берасцейскі, Рускі /пазней называўся Беларускім/ і Жмудскі. У Рускі дыстрыкт уваходзілі Мінск, Полацк, Орша, Мсціслаў, Віцебск. Абшчыны дыстрыктаў узначальвалі суперінтэнданты, у іх дзейнасці прымалі ўдзел таксама свецкія асобы - сеньёры /шляхта, гараджане/. Галоўнай абшчынай была віленская. Кожны год у Вільні збіраліся сіноды, на якіх прысутнічалі прадстаўнікі ўсіх збораў ВКЛ. На сінодах абмяркоўваліся царкоўна- рэлігійныя, палітычныя, сацыяльна-эканамічныя праблемы, вырашаліся бягучыя справы асобных збораў.

На развіццё Рэфармацыі ў ВКЛ аказала ўплыў не толькі ідэалогія асноўных накірункаў заходнееўрапейскага пратэстантызму, але ўскосна - і руская ерась. Дзейнасць рускіх уцякачоў-"феадасіян" у 50-60-х гг. XVI ст. пэўным чынам адбілася на фарміраванні антытрынітарызму - радыкальнай рэфармацыйнай плыні. Аб уцёках у Літву трох праваслаўных манахаў з Расіі /Феадосія Касога, Арцёмія і Фамы/ паведамляюць некалькі крыніц XVI-XVII стст. Аб іх з'яўленні і прапаведніцкай дзейнасці ў сярэдзіне 50-х гг. XVI ст. ў Віцебску пісаў польскі пратэстанцкі гісторык Андрэй Вянгерскі /псеўданім Адрыян Рэгенвольсцыус/ у сваім творы "Гісторыка-храналагічная сістэма славянскіх

Іванова Людміла Сяргееўна, навуковы супрацоўнік Інстытута гісторыі Акадэміі навук Беларусі. Займаецца вывучэннем гісторыі рэфармацыйнага руху Беларусі. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых, навукова-папулярных і энцыклапедычных выданнях.

цэркваў у розных правінцыях Польшчы, Багеміі, Літвы, Расіі, Прусіі, Маравіі...” [3]: “У Беларускі дыстрыкт, у Віцебск, вялікі і слаўны горад Белай Русі, прыбылі ... з глыбінь Масковіі тры манахі грэчаскага веравызнання, якіх на простай мове называлі “чарнцамі”, а менавіта Феадосій, Арцёмій і Фама. Ведалі яны толькі сваю родную мову і сваё пісьменства, аднак асуджалі ідалапаклонніцкія абрады, знішчалі ідалаў, выкідвалі іх з дамоў і храмаў і ў сваіх казаннях і пісаннях заклікалі просты люд звяртацца да Бога толькі праз Ісуса Хрыста з дапамогай Св.Духа [4] ... Названыя манахі сустрэліся з нянавісцю забабонных людзей, моцна прывязаных да сваіх абрадаў, ... яны вымушаны былі пешшу бегчы з горада і накіраваліся ў глыб Літвы /*ВКЛ - Л.І.*/, дзе больш вольна гучала евангельскае слова”. Далей храніст адзначае, што “... у сэрцах віцебскіх жыхароў слова Божае, пасеянае тымі манахамі, не засталося бясплодным, бо яны ў хуткім часе пасля таго запрасілі да сябе з Літвы і Кароны прапаведнікаў чыстай рэлігіі і збудавалі храм у Ніжнім замку, побач з царквой Раства Хрыстова”. [5]

Магчыма, дзейнасць рускіх “ератыкоў” паўплывала таксама на віцебскага праваслаўнага дыякана Кузьму /Андрэя/ Каладынскага, які прымаў непасрэдны ўдзел у рэфармацыйным руху ў 50-60-я гг. XVI ст. Трэба адзначыць, што пераход прадстаўнікоў праваслаўнага кліру ў пратэстантызм быў з’явай даволі рэдкай. Некаторыя даследчыкі лічаць К.Каладынскага аўтарам падложнага твора рэфармацыйнай публіцыстыкі сярэдзіны XVI ст. - “Ліста полаўца Івана Смеры да вялікага князя Уладзіміра”. [6]

Старац Арцёмій, які асталяваўся ў Слуцку пад апекай праваслаўнага князя Юрыя Алелькавіча і ў пэўнай ступені змяніў свае рэлігійныя перакананні, у адным са сваіх “Пасланняў” да Сымона Буднага пісаў пра Каладынскага: “А се товарищ ваш Козма, его же нарекосте Андрея, в Витепску ясно объявил богомерзкое нынешнее ереси проповедвание: непотреба, глаголя, единосущную Троицу именовати и прочая”. [7]

Публічныя выступленні К.Каладынскага летам 1562 г. у Віцебску былі звязаны з арганізацыяй мясцовай рэфармацыйнай абшчыны. [8] Каралеўскі прывілей Жыгімонта Аўгуста ад 14 чэрвеня 1562 г. па просьбе мясцовых “баяр, шляхты, бурмістраў, райцаў і мяшчан” дазваляў стварэнне ў Віцебску кальвініцкага збору “...ку науце детем и для хоженя их ку слуханю слова Божего дом збудовати и казнодею ховати...” пры ўмове, што “... в костелах рымских и в церквах руских обычаев и справ давных отменяти они не мают, того владыка нехай бы стерег”. [9]

У аддзелах рукапісаў Нацыянальнай бібліятэкі Літвы і бібліятэкі Акадэміі навук Літвы захоўваюцца дакументы па гісторыі Рэфармацыі, якія змяшчаюць нешматлікія каштоўныя звесткі пра віцебскі збор.

Фундушы князёў Друцкіх-Сакалінскіх віцебскаму збору дазваляюць устанавіць яго дакладнае месцазнаходжанне: “... У Ніжнім замку насупраць двара пана суддзі гродскага Альбрыхта Вілчка каля Вялікай вуліцы на павароце, ідучы да Брамы замку Вышняга падвор Якуба Пушкара, што стаіць на пляцы Івана Шапкі і таксама падвор Андрэя Ключніка, на каторым пляцы збор стаіць...” [10] Князь Павел Юр’евіч Друцкі-Сакалінскі, каралеўскі маршалак і віцебскі падкаморы, у 1571 г. “..ку збудованю збора... власным коштом своим надал и на вечныя часы записал дом и огород свой”. У 1593 г. ягоны сын Юрый Паўлавіч пацвердзіў дараванне свайго бацькі і сам надзяліў збор новымі землямі: “... подле того збору дворище мое з будованем и з огородом”. Звяртаючыся да сваіх нашчадкаў, ён заклікаў іх “того набоженства евангелицкого постерегати и пильновати”. [11] У 1601 г. князь Юрый Паўлавіч запісаў на збор пляц для збаровай школы /насупраць школы, цераз вуліцу/. [12] Юрый Паўлавіч Друцкі-Сакалінскі быў віцебскім падкаморым, азярыцкім і ўсвяцкім старастам. Як кальвініст браў удзел у сумесным з’ездзе праваслаўных і пратэстантаў у 1599 г. у Вільні. У час вайны са шведамі ў бітве пад Какенхаўзам у 1601 г. быў смяротна паранены ягоны сын Яраслаў. Другі сын - Ян Юр’евіч - заснаваў кальвініцкі збор у Сакольні. [13]

У 1601 г. віцебскі харужы Ян Храпавіцкі запісвае на збор купленыя ім у розных асоб пляцы, якія размяшчаліся вакол збору. У дзейнасці віцебскага збору выразна прагледжваецца пэўны ўдзел мясцовага мяшчанства. У рэестры збаровых дакументаў 1643 г. згадваецца вялікая колькасць укладаў і здзелак паміж гараджанамі /Багданам Якаўлевічам, Бакунам Мышковічам, Максімам і Іванам Чурыловічамі, Герасімам Максімавічам Чурыловічам і яго жонкай Марыяй Іванаўнай, Максімам Іванавічам Швейкоўскім, Якавам Аляхновічам Асеевічам, Марынай Сямёнаўнай Макарэвіч, Мацеем Кармітай, Мацеем, Карнілам і Сцяпанам Іванавічамі Гіманковымі і інш./ і зборам, якія былі заключаны ў 60-80-я гг. XVI ст. [15]

Штогадовыя пратаколы Віленскага сіноду /зберагліся з 1611 г./ таксама адлюстроўваюць некаторыя бакі жыцця Віцебскай абшчыны. Але “справы збору Віцебскага” сустракаюцца ў актах сіноду радзей, чым упамінанні аб зборах у Мінску, Бярэсці, Навагрудку, Койданаве і нават Полацку. Гэта можна растлумачыць як большай аддаленасцю Віцебска ад рэлігійнага цэнтра - Вільні, так і тым, што

Рэфармацыя не мела трывалай падтрымкі сярод праваслаўнага насельніцтва Усходняй Беларусі.

У 1620 г. Віленскі сінод дазволіў прадстаўнікам збораў, якія размяшчаліся за ракой Бярэзінай /Полацк, Віцебск, Лукомль, Галоўчын, Копысь і інш./, улічваючы іх адлегласць ад Вільні, прыязджаць на сіноды не кожны год, а праз год. [16]

Некаторыя культурныя традыцыі праваслаўнага асяроддзя пэўным чынам адбіваліся і на рэлігійным жыцці кальвініцкіх абшчын гэтага рэгіёна. Хаця пратэстанты, як і католікі, да пачатку XVII ст. ўжо прынялі новы, грыгарыянскі каляндар, так званыя "рускія зборы" /зборы Рускага дыстрыкту/ амаль да сярэдзіны стагоддзя карысталіся старым, юліянскім. У 1644 г. галоўны сінод пастанавіў, каб зборы Полацкі, Копыскі і Віцебскі, якія да гэтага часу адзначалі царкоўныя святы па старому календару, выкарыстоўвалі, як і іншыя зборы, новы каляндар. [17]

У функцыі Віленскага сіноду ўваходзіла прызначэнне казнадзеяў у зборы. У 1615 г. сінод дасылае ў Віцебск Іераніма Эўсебіўса, чалавека "пачцівага, набожнага і адукаванага", які 8 год перад тым працаваў у Полацку і просіць сеньёраў збору, каб яны надалі святару належны "юргельт" /утрыманне/. [18] З падобнай просьбай у 1627 г. быў пасланы казнадзеем Томаш Сломка, які пазней, у 1643 г. склаў рэестр дакументаў Віцебскага збору. [19]

Віцебскі збор, як і многія іншыя, не меў пастаяннага багатага і ўплывовага патрона, таму матэрыяльнае яго становішча было цяжкім. У лісце да Віленскага сіноду /1629 г./ адзначаецца, што казнадзей Томаш Сломка скардзіцца на малы даход /"шчуплую кандыцыю"/, але згадзіўся затрымацца ў Віцебску яшчэ на год, калі яму паабяцалі трохі павялічыць юргельт. [20] Ліст сеньёраў Віцебскага збору 1631 г. пачынаецца са шкадавання, што яны не змаглі прыехаць на чарговы сінод у Вільню, бо "адлегласць і спешныя справы" ім да гэтага "дарогу перагарадзілі". Далей яны просяць не забіраць з Віцебска казнадзея, таму што з-за вельмі "шчуплага даходу" яго месца можа доўга заставацца пустым. Бядотнае становішча збору, на іх думку, звязана з нядбайнасцю і абыякавасцю некаторых "старшых паноў" /мабыць, патронаў/, якія не толькі адпаведнага ўтрымання казнадзею даць не хочуць, але і аб жылым памяшканні для яго не задумваюцца. Звяртаюцца да сіноду з просьбай, каб той улічыў іх памежнае месцазнаходжанне і пісьмом, ці праз суперінтэнданта, нахіліў "абыякавых" да большай шчодрасці. [21]

У 1634 г. сеньёр збору, віцебскі стольнік Хрыстафор Храпавіцкі, піша "віленскім братам", што за час "Завірухі ... з непрыяцелем Масквіцінам" [22] Віцебскі збор аказаўся адарваным ад Вільні, а сам ён "застрашаны небяспекай аж да гэтага часу". Збор вельмі збяднелы "праз спусташэнне краёў нашых". Просіць фінансавай дапамогі для "ўбогага ксяндза нашага" і настаўніка для збаровай школы, каб "не толькі дзеткі рэлігіі нашай, але і супрацьлеглага набажэнства [23] ... да навук" далучаліся. [24]

Евангеліцкае духавенства і свецкія пратэктары Рэфармацыі ў першай палове XVII ст. былі занепакоены занепадам збораў у Літве і Беларусі. Прычыны гэтай з'явы былі абумоўлены адыходам багатых патронаў ад кальвінізму, каталіцкай экспансіяй, распаўсюджваннем мяшаных этна-рэлігійных шлюбаў, навучаннем дзяцей па-за сістэмай евангеліцкай адукацыі. Віленскі сінод не заставаўся абыякавым да бядотнага становішча, у якім апынуўся Віцебскі збор.

У 1638 г. сінод вырашыў частку сродкаў, якія належалі збору ў Рагозіне, перадаць на патрэбы Віцебскага збору, а менавіта - на ўтрыманне святара. Праблему рэстаўрацыі збаровага будынка павінны былі вырашаць суперінтэндант з прыхаджанамі. [25]

У 1641 г. сінод даручыў суперінтэнданту Яну Ранішэўскаму разам з віцебскім падчашым Адамам Стаброўскім правесці інвентарызацыю зямельных грунтаў і фінансавых спраў збору і "давесці да рук" плябанію. [26]

У 1642 г. сінод дазволіў віцебскай абшчыне прадаць зямельныя грунты, на якія не было дакументальна пацверджанага права, а атрыманую ад продажу суму разам з ахвяраваннямі перадаць збору, "каб падумалі аб правізіі" для святара. [27]

У 1651 г. сінод прыняў пастанову аб інвентарызацыі маёмасці збораў і арганізацыі архіва евангеліцка-рэфармацыйнай абшчыны ВКЛ. Праз год, выконваючы гэтае рашэнне, сіноду быў прадстаўлены рэестр начыння Віцебскага збору. Сярод рэчаў упамінаюцца 2 келіхі срэбныя з пазалотай, срэбны збан, медная купель для хрышчэння, сукно пахавальнае і для стала, абрусы галандскі і з карункамі, хусткі, ліхтары і інш. [28]

У 1653 г. на сінодзе адзначалася, што з рэляцыі суперінтэнданта Марціна Няверскага вынікае неабходнасць тэрміновай і руплівай рэстаўрацыі Віцебскага збору. Сінод прыняў рашэнне сабраць усе

грошы, якія належаць збору, але знаходзяцца "ў розных руках", і перадаць на маёмасць, якая б забяспечыла яму трывалае існаванне. Усе дакументы і зборовую бібліятэку для большай захаванасці далучыць да Віленскага архіву. [29]

Аднак храм рэстаўраваць не паспелі - пачалася вайна. [30] У час ваенных дзеянняў усе сабраныя грошы былі захоплены непрыяцелем, але яшчэ засталася сума 500 коп літоўскіх грошай, якія знаходзіліся ў лідскага харужага Яна Курча /мужа Барбары з Друцкіх-Сакалінскіх/. [31] Апошні казнадзей збору - Ранішэўскі - разам з сям'ёй, як палонны, быў вывезены ў Расію, а драўляныя зборовыя будынкі разабраны і перанесены да Высокага замку для спалення, зборовыя пляцы пасля адступлення маскоўскага войска былі забудаваны дамкамі мясцовых жыхароў. [32]

Матэрыялы інспекцыі Беларускага дыстрыкту 1669 г. асвятляюць некаторыя моманты існавання віцебскай кальвініскай абшчыны ў гэты час. Адпраўляць святарскія абавязкі ў Віцебск наязджаў копыскі казнадзей Марцыян Багуслаўскі, але царкоўныя абрады ён здзяйсняў не ў горадзе, а за Віцебскам, у доме віцебскага харужага Ёзафа Храпавіцкага, што выклікала пагрозы з боку езуітаў і дамініканцаў. Стрыечную сястру Храпавіцкага, нядаўнюю каталічку, казнадзей не адважыўся прыняць у сваю паству, спасылаючыся на канстытуцыю. [33]

Да ведама сіноду даводзіцца, што Храпавіцкі, які выкупіў зборовыя фундушы, просіць дазволіць яму пабудаваць новы збор на іншым месцы з прычыны небяспечнай блізкасці дамініканцаў і забудовы зборовых пляцаў дамамі віцебскіх мяшчан. У рэляцыі таксама адзначаецца, што зборовыя мяшчане "не павінны рабіць ніякай работы", толькі плаціць пэўную суму грошай, а Храпавіцкі прымушае іх працаваць на сябе. Інспектар просіць, каб сінод абавязаў пана харужага захаваць мяшчан пры іх даўняй павіннасці. [34]

У 1671 г. сінод дазволіў Храпавіцкаму пабудаваць збор "да жывата" яго. Храпавіцкі ў 1673 г. нават зрабіў запіс, у якім абавязваўся забяспечыць новапабудаванаму збору і яго казнадзею добрае ўтрыманне, а ў выпадку яго смерці ўсе правы на зборовыя пляцы і будынкі, коштам Храпавіцкага ўзведзеныя, павінны перайсці да сіноду, ці да патронаў. [35]

Але збор у Віцебску так і не быў адноўлены. Ён падзяліў лёс многіх збораў ВКЛ, якія заняпалі ў другой палове XVII - пачатку XVIII ст. Віцебскі збор, як і Полацкі, прадстаўляў найбольш значную гарадскую рэфармацыйную абшчыну ва Усходняй Беларусі, дзейнасць якой падтрымлівала і частка мяшчанскага насельніцтва. Заняпад гэтых збораў быў абумоўлены не толькі ваеннымі спусташэннямі, але і ўнутрыпалітычнымі працэсамі: перамогай контррэфармацыі, рэлігійнай канверсіяй прывілеяваных слаёў, адсутнасцю шырокай сацыяльнай базы рэфармацыйнага руху. У выніку гэтых працэсаў пратэстанцкая царква з сярэдзіны XVII ст. адыгрывала вельмі нязначную ролю ў духоўным і грамадска-палітычным жыцці ВКЛ.

Літаратура і крыніцы:

1. Иванова Л. Люблинская уния 1569 г. и религиозная конверсия феодалов Великого княжества Литовского //Славяне и их соседи. Католицизм и православие в средние века. Сб. тезисов. М., 1991. С. 44.
2. Merczyng H. Zbory i senatorowie protestańscy w dawnej Rzeczypospolitej. Warszawa. 1904.
3. Adriani Regenvolscii (A.Węgierski). Systema historico-chronologicum Ecclesiarum Slavonicarum per provincias varias... Trajecti ad Rhenum [Utrecht] 1652. P. 262-263.
4. Адмаўленне дагмата Св.Тройцы - адзін з асноўных пастулатаў арыянскай дактрыны. У дадзеным выпадку маецца на ўвазе непрызнанне за праваслаўным кліраm права на пасрэдніцкія функцыі паміж людзьмі і Богам.
5. Цыт. па: Малышевский И. Подложное письмо половца Ивана Смеры к великому князю Владимиру // Труды Киевской духовной академии, 1876. Вып. 6. С. 522-523.
6. Дмитриев М.В. Православие и реформация: реформационное движение в восточнославянских землях Речи Посполитой во второй половине XVI в. М., 1990. С. 20-22.
7. Русская историческая библиотека. СПб., 1878. Т.4. С. 1315.
8. Голенченко Г.Я. Идейные и культурные связи восточнославянских народов в XVI - середине XVII вв. Мн., 1989. С. 113.
9. Monumenta Reformationis Polonicae et Lithuanicae. Ser. 1, zesz.1. Wyd. 2. Wilno, 1925. S. 8.
10. Аддзел рукапісаў Нацыянальнай бібліятэкі Літвы імя М.Мажвідаса /далей - АР НБ Літвы/, F 93, спр. 1783.
11. Тамсама. Спр. 1775.
12. Тамсама. Спр. 1783.
13. Wolff.J. Kniaziowie litewsko-ruscy od końca czternastego wieku. Warszawa, 1895. S. 467-469.
14. АР НБ Літвы, F 93, спр. 1783.
15. Тамсама.

16. Аддзел рукапісаў Бібліятэкі АН Літвы /далей - АР БАН Літвы/, F 40, спр. 1157, арк. 91, канон 21.
17. Kosman M. Reformacja i kontrreformacja w Wielkim Księstwie litewskim w świetle propagandy wyznaniowej. Wrocław etc., 1973. S.256; АР БАН Літвы, F 40, спр. 1136, арк. 73, канон 8.
18. АР НБ Літвы, F 93, спр. 1776.
19. Тамсама. Спр. 1778.
20. Тамсама. Спр. 1779.
21. Тамсама. Спр. 1781.
22. Маецца на ўвазе так званая Смаленская вайна 1632-1634 гг. паміж Рускай дзяржавай і Рэччу Паспалітай.
23. Верагодна, праваслаўнай веры, бо вядомы факты, калі праваслаўныя аддавалі сваіх дзяцей вучыцца ў кальвініскія школы.
24. АР НБ Літвы, F 93, спр. 1782.
25. АР БАН Літвы, F 40, спр. 1136, арк. 7, канон 13.
26. Тамсама. Арк. 38, канон 13.
27. Тамсама. Арк. 53, мемарыял 23.
28. Тамсама. Арк. 166, мемарыял 4.
29. Тамсама. Арк. 172, канон 9.
30. Вайна 1654-1667 г. паміж Расіяй і Рэччу Паспалітай.
31. АР БАН Літвы, F 40, спр. 1136, арк. 209, мемарыял 12.
32. Łukaszewicz J. Dzieje kościołów wyznania helweckiego w Litwie. T.11. Poznań, 1843. S. 150-151.
33. Маецца на ўвазе канстытуцыя 1668 г., якая забараняла пакідаць каталіцкую веру пад пагрозай выгнання з краіны і канфіскацыі маёмасці. Гэты дзяржаўны акт сведчыў аб рэлігійнай нецярпімасці, характэрнай для ўнутранай палітыкі Рэчы Паспалітай у другой палове XVII-XVIII стст.
34. Tworek St. Materiały do dziejów kalwinizmu w Wielkim Księstwie Litewskim w XVII wieku// Odrodzenie i Reformacja w Polsce. Warszawa, 1969. T. XIV. S. 210.
35. АР НБ Літвы, F 93, спр. 1786.

Людміла ХМЯЛЬНІЦКАЯ

З ГІСТОРЫІ ВІЦЕБСКАГА БАЗЫЛЬЯНСКАГА КЛЯШТАРА

Манахі ордэна св.Базыля Вялікага з'явіліся ў Віцебску на прыканцы XVII ст. Як паведамляецца ў "Летапісе горада Віцебска" Міхаіла Панцырнага і Сцяпана Аверкі, "у лета 1682 былі ўводзіны ксяндзоўбазыльянаў у Віцебскі кафедральны кляштар, месяца студзеня 11 дня." [1] Манахі размясціліся ў новым драўляным кляштары, які разам з царквою на ўласныя сродкі ўзвёў віцебскі земскі пісар Адам Францішак Кісель. Кляштар знаходзіўся на тэрыторыі Узгорскага замка, на высокай Прачысценскай /або Лысай/ гары, ля падножжа якой зліваліся рэкі Дзвіна і Віцьба. Месца для размяшчэння базыльянскага кляштара ў горадзе было абрана не выпадкова: у 1623 г. раз'юшаным натоўпам віцяблян тут быў забіты Полацкі уніяцкі архіепіскап Язафат Кунцэвіч.

Прачысценская гара ў Віцебску была традыцыйным месцам размяшчэння хрысціянскіх храмаў. Пісьмовыя звесткі аб існаванні тут праваслаўнай царквы ў імя Прасвятой Багародзіцы ўзыходзяць да 1406 г. [2] Як вынікае з тэкста прывілея на правы і вольнасці, які быў нададзены каралём Аляксандрам баярам і мяшчанам віцебскім у 1503 г., "царква Прачыстае Богамацеры" была ў Віцебску адным з галоўных храмаў, у ёй захоўваліся важныя гарадскія дакументы. [3]

На пачатку XVII ст. драўляная саборная царква на Прачысценскай гары стала уніяцкай, побач з ёю было ўладкавана падвор'е Полацкага архіепіскапа. Менавіта тут і адбылася ў лістападзе 1623 г. крывавая трагедыя забойства Язафата Кунцэвіча. Згодна з паведамленнем віцебскага летапісу, у 1636 г. коштам горада была выстаўлена новая саборная "царква Святое Прачыстае" замест той, што згарэла ў 1629 г. [4] К 1680-м гадам гэтая царква атрухлела і была адноўлена на сродкі ўжо згаданага вышэй земскага пісара Адама Кісяля, з ініцыятывы якога ў горад і былі запрошаны манахі-базыльяне.

Замацавацца ў Віцебску базыльянам дапамог Полацкі уніяцкі архіепіскап Кіпрыян Жахоўскі, які спецыяльнай граматай у 1682 г. падараваў манахам землі і лугі ў горадзе і ваколіцах, адзін з пляцаў Узгорскай юрыдыкі, што знаходзіўся побач з царквой, для будаўніцтва на ім вучылішча, а таксама "паляны каля св.Духаўскай царквы /.../ і самую разбураную царкву ў імя св.Духа за пасадам Заручаўскім." [5] Крыху пазней, у 1697 г., пры царкве св.Духа ў Віцебску быў заснаваны жаночы базыльянскі кляштар. [6]

Нядоўга, аднак, давялося віцебскім базыльянам цешыцца з прыгажосці сваёй новай рэзідэнцыі. Як паведамляе гісторык Сцябельскі, "1708 года дня 28 верасня Пётра Аляксеевіч, маскоўскі цар, спаліў горад, у якім і памянёная царква з базыльянскім кляштарам згарэла." [7] Кляштар давялося аднаўляць амаль на пустым месцы ў ушчэнт разрабаваным горадзе.

Новы драўляны храм быў узведзены на сродкі брацтва ў імя Успення Прасвятой Багародзіцы, а новы кляштар - зноў коштам Адама Кісяля, які на той час стаў ужо віцебскім падкаморым. У гісторыі Віцебскага базыльянскага кляштара постаць Адама Францішка з Брусілава Кісяля займае пачэснае месца. На пачатку віцебскі земскі пісар, потым харужы, а з 1699 г. - віцебскі падкаморы [8] ён быў не толькі заснавальнікам кляштара, але і самым значным яго фундатарам. Яшчэ ў канцы XVII ст. Кісель перадаў у карыстанне кляштару свае фальваркі Жабенцяі, Пурызы і Яшкавічы "са стаўком і рэчкай Сялявіцай", якія ў 1690 г. пастановай сойма былі вызвалены ад усялякіх вайсковых падаткаў, а падчас Паўночнай вайны, у 1712 г., былі дадаткова абаронены ад падаткаў загадам вялікага гетмана Людвіга Пацея. [9] У 1719 г. ён склаў фундушовы запіс, згодна якому віцебскія базыльяне атрымлівалі "на вечныя часы" апроч згаданых фальваркаў наступную маёмасць у Віцебскім ваяводстве: маёнткі Хашкевічы, Аўдзяевічы, Дрычалукі /або Вярхоўе/ з забяспечанай на апошнім сумай у 20000 польскіх злотых, а таксама зямельныя пляцы ў Віцебску на Узгор'і, у Заручаўі і за Дзвіной. [10] У адпаведнасці з воляй фундатара, выказанай у згаданым запісе, настаяцелем кляштара павінен быў бестэрмінова застацца Антоні Аўгустын Любянецкі /пляменнік

Хмяльніцкая Людміла Уладзіміраўна, старшы навуковы супрацоўнік Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Займаецца гісторыяй Віцебшчыны да першай чвэрці XX ст., асаблівую ўвагу надае пытанням гісторыі архітэктуры і мастацкай культуры рэгіёна. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

Адама Кісяля/, манахі ж абавязваліся кожны тыдзень адпраўляць 6 абедняў за душы фундатара і яго бацькоў, а штодня пасля вячэрні - літанію ў гонар св. Язафата. [11]

Памёр Адам Кісель каля 1724 г. Тэстамент, па якому ён завяшчаў значную грашовую суму таму храму, дзе будзе пахавана яго цела, справакаваў канфлікт паміж віцебскімі базыльянамі і езуітамі. Апошнія ноччу выкралі цела нябожчыка з базыльянскай капліцы і пахавалі яго ў езуіцкім касцёле. [12] Канфлікт гэты працяглы час разглядаўся ў нунцыятуры. [13]

У 1717 г. маленькая царква базыльянскага кляштара, пабудаваная Успенскім брацтвам, была разабрана, а замест яе коштам віцебскага абываценя Мірона Галузы выстаўлена новая, больш прасторная. У 1722 г. царква разам з кляштарам была знішчана пажарам [14], для драўляных пабудоў агонь заставаўся непераможным ворагам. Новая царква і кляштар былі ўзведзены з дрэва руплівасцю настаяцеля Аўгустына Любянецкага на сродкі віцебскай мяшчанкі Гопавай. [15] Аднак манахі пачалі актыўна назапашваць сродкі і рыхтавацца да ўзвядзення кляштара мураванага.

К сярэдзіне XVIII ст. Віцебскі базыльянскі кляштар быў ужо досыць буйным землеўладальнікам і ўласнікам значных грашовых сум. Пабожная шляхта і заможныя гараджане ахвяравалі на яго карысць маёнткі і фальваркі, у якіх манахі здолелі наладзіць добрую фальваркавую гаспадарку, з якой карміліся самі і нават сёе-тое з прадуктаў мелі на продаж. Так, у 1716 г. віцебскі бурмістр Ігнаці Ліцвінка завяшчаў "некалькі лавак, пляцаў, палянак, палёў, сенажацяў віцебскім базыльянам, старэйшаму сыну свайму, вікарыю базыльянскага кляштара Стэфану Ліцвінку, і ўнуку свайму Якаву Ліцвінку" /свае апошнія дні бурмістр дажываў у асобным дамку, спецыяльна пабудаваным ім пры кляштары/. [16] Агульная колькасць фальваркавай зямлі, што належала кляштару, у 1785 г. налічвала 326 1/4 валок; у Віцебску базыльяне валодалі 62 будынкамі і 3 3/4 валокамі зямлі на юрыдыках. У фальварках было адчынена 6 шынкоў і 5 млыноў, якія таксама прыносілі добры прыбытак. [17]

Пэўная частка кляштарных капіталаў была сфарміравана за кошт сум завяшчальных запісаў. Так, у 1760 г. Ефрасіння Чарнаброўкава ахвяравала базыльянам 450 талераў за пахаванне яе цела пасля смерці "пры катэдральнай віцебскай царкве, на святой гары Саборнай". [18] Вялікая колькасць такіх тэстаментаў да 1917 г. захоўвалася ў архіве Полацкай духоўнай кансісторыі. [19]

Віцебскія базыльяне актыўна займаліся і ліхвярскімі аперацыямі. Археаграфічныя выданні "Историко-юридические материалы" і "Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией" утрымліваюць шмат матэрыялаў, што акрэсліваюць гэты бок іх дзейнасці. Тут мы знаходзім вялікую колькасць пазыковых абавязацельстваў, па якіх маючыя патрэбу ў грошах асобы бралі ў кляштара пазыку пад заклад сваёй нерухомай маёмасці. Сярод такіх асобаў мы сустракаем імёны ротмістра Мінскага ваяводства Антона і яго жонкі Брыгіты Жыжэмскіх, ротмістра Віцебскага ваяводства Фадзея і яго жонкі Францішкі Піёраў, аршанскай падчашай Брыгіты Саковіч і інш. [20] Калі пазычаныя грошы не сплочваліся ва ўмоўлены тэрмін, пазыкадаўца звычайна станавіўся ўладаром маёнтка. Грошы пазычаліся базыльянамі з умовою выплаты гадавога працэнта. Так, у 1764 г. лоўчы Віцебскага ваяводства Сямён Мількевіч з жонкаю пазычылі ў Віцебскага базыльянскага кляштара пад заклад сваіх маёнткаў 1000 талераў бітых тэрмінам на адзін год з выплатаю 8% гадавых. [21]

Ліхвярства было для базыльян справай досыць клапотнай, манахам не аднойчы даводзілася распачынаць судовыя працэсы са сваімі даўжнікамі. Напрыклад, вясной 1761 г. гродскі пісар Віцебскага ваяводства Іван Гурка пазычыў у кляштара 2000 талераў бітых пад заклад свайго маёнтка Кратоўшы. Аднак пасля выходу ўмоўленага тэрміну плаціць доўг адмовіўся і не дапусціў базыльян у валоданне маёнткам. Манахі падалі скаргу ў Віцебскі земскі суд і два разы выйгравалі там справу. Гурка, незадаволены вынікамі мясцовага судовага разбіральніцтва, у 1769 г. звярнуўся ў вышэйшую інстанцыю - Галоўны Літоўскі трыбунал. Выракам трыбунала незадачлівы ісцец быў прызнаны вінаватым, прычым не толькі ў адносінах да базыльян, але і ў адносінах да суда. Ён быў прыгавораны да ўплаты 2305 талераў і абвешчаны "інфамісам" - безсумленным чалавекам. [22]

Такім чынам, к сярэдзіне XVIII ст. Віцебскі базыльянскі кляштар меў досыць трывалае эканамічнае становішча. Згодна акту рэвізіі грашовых сум, праведзенай у кляштары ў чэрвені 1745 г. па загаду правінцыяла Свята-Троіцкай правінцыі базыльянскага ордэна, агульны даход віцебскіх базыльян складаў 27237 фларынаў 14 грошаў, выдатак - 23012 фларынаў. [23]

Рыхтуючыся да ўзвядзення на месцы забойства Я.Кунцэвіча мураванай царквы і кляштара, віцебскія базыльяне пачалі распаўсюджваць гэтую ідэю і сярод сваёй паствы. У 1742 г. віцебскія купцы бурмістры браты Міхаіл і Сямён Лапы ахвяравалі 6000 талераў бітых на пабудову мураванага храма ў гонар

св.Язафата. Услед за Лапамі з той жа нагоды віцебскія бурмістры Іван Ігольнікаў і Мацвей Галуза з жонкаю ахвяравалі 2000 талераў бітых. [24] Мураваны храм віцебскія базыльяне пачалі ўзводзіць у 1743 г. У "Летапісе" горада гэтая падзея была занатавана наступнымі словамі: "У лета 1743. Ксяндзы базыльяне пачалі будаваць мураваную царкву. Настаяцелем быў Іустын Чачкоўскі, вікарым - Дзюрдзя." [25]

Ужо на самым пачатку будаўніцтва манахаў напаткалі нечаканыя цяжкасці: структура глебы Прачысценскай гары аказалася такой, што траншэі, выкапаныя для закладкі падмуркаў, увесь час напаўняліся вадой. Базыльяне вымушаны былі перапыніць будаўнічыя працы і зрабіць на гары добрую дрэнажную сістэму. Па падземных вадасцёках вада збіралася ў драўляныя і мураваныя трубы, па якіх адводзілася ў рэкі Дзвіну і Віцьбу. Мураваныя трубы былі зроблены такога вялікага дыяметру, што па іх мог прайсці чалавек і пры неабходнасці прачысціць. Апошняя акалічнасць паспрыяла шырокаму распаўсюджванню ў наступным XIX ст. чутак сярод жыхароў горада аб наяўнасці падземнага хода пад Дзвіной, які быццам бы пачынаўся пад саборам на Прачысценскай гары.

Сутарэнні і сцены свайго храма базыльяне пачалі ўзводзіць недзе ў 1745-46 гг. Аб тым сведчаць распіскі архітэктара Фантана за атрыманне кляштарных грошай. Звесткі аб распісках сустракаем у "Сумарыушы архіва Віцебскага кляштара св.Базыля" за 1777 г., які захоўваецца ў Нацыянальным архіве Рэспублікі Беларусь. [26] Па сучаснай класіфікацыі гэты дакумент можна было б назваць каталогам кляштарнага архіва, бо ў ім занатаваны толькі назвы дакументаў, што некалі ў ім захоўваліся. Аднак нават гэтыя сціплыя запісы ўтрымліваюць вельмі каштоўную інфармацыю. Так, з самых кароткіх занатовак аб распісках мы даведваемся, што 29 /назва месяца неразборлівая/ 1745 г. архітэктар Фантана пазычыў у кляштара 50 талераў бітых, а 16 кастрычніка 1745 г. і 28 траўня 1746 г. атрымаў адпаведна 80 і 160 талераў бітых з кляштарнай скарбніцы. [27] Магчыма, менавіта ў гэты час яму прыйшлося папрацаваць на будоўлі, назіраючы за ходам закладкі падмуркаў і вызначаючы іх трываласць. Пазней, відаць, архітэктар надоўга ад'ехаў з Віцебска, ды і самі будаўнічыя працы хутка перапыніліся - базыльян напаткалі цяжкасці матэр'яльнага характару.

Хто ж такі быў архітэктар Фантана, па праекце якога пачалі ўзносіцца ў неба сцены самага вялікага ў Віцебску храма? На жаль, да нашага часу не захаваліся арыгіналы распісак, што даваў архітэктар віцебскім базыльянам. У "Сумарыушы архіва" ні разу не згадваецца яго імя. "Ягамосць пан Фантана" - толькі і запісаў манах, што складаў апісанне архіва, чым справіў шмат клопату сучаснаму даследчыку.

Як вядома, у XVIII ст. дойлідамі ў Рэчы Паспалітай працавалі адразу некалькі прадстаўнікоў славутага італьянскага роду Фантанаў. Большасць з іх - Антоні, Юзаф, Якуб - працавалі ў Кароне. [28] Павел Фантана быў прыдворным архітэктарам князя Сангушкі, што меў родавы маёнтак у мястэчку Смаляны пад Оршай. Аднак і гэты дойлід працаваў пераважна на тэрыторыі сучаснай Польшчы і Украіны. [29] Іосіф III Фантана ўзводзіў палацы і храмы ў асноўным на паўночна-ўсходніх землях Рэчы Паспалітай. Вядома, што ён пабудаваў у Гародні царкву Раства Багародзіцы ў кляштары базыльянак /1726/ і палац князёў Сапегаў /1741-44/, у 1740-43 гг. склаў праект і кіраваў узвядзеннем касцёла ў вёсцы Сталовічы Брэсцкай вобласці, [30] частка зробленай ім працы застаецца невядомай.

Хто ж з пералічаных дойлідаў быў аўтарам праекта царквы базыльянскага кляштара ў Віцебску? Нечаканую дапамогу ў вырашэнні гэтага пытання сустракаем у працы А.П.Сапунова "Архив Полоцкой духовной консистории" /М., 1902/. Аказваецца, у канцы XIX ст. згаданыя распіскі архітэктара Фантана з архіва Віцебскага базыльянскага кляштара трапілі ў архіў Полацкай духоўнай кансісторыі. У сваёй кнізе да ўсіх распісак Сапуноў падаў адну хоць і агульную, але вельмі важную для нас анатацыю: "1745 верасня 29 да 1753 сакавіка 19. Чатыры распіскі архітэктара Восіпа Фантані ў атрыманні ім кляштарных грошай на пабудову царквы" [31] /сам тэкст распісак не падаецца/.

Такім чынам, са значнай доляй упэўненасці можна сцвярджаць, што аўтарам праекта царквы Віцебскага базыльянскага кляштара быў італьянскі архітэктар Іосіф III Фантана. Аднак наколькі канчатковы выгляд царквы адпавядаў першапачатковаму праекту, сказаць дастаткова складана. Па кантракце, заключаным 19 сакавіка 1753 г., "пан Фантана" перадаў права на будаўніцтва і заканчэнне царквы ксяндзу Навасельскаму. [32]

Разам з новай царквой узводзіліся і мураваныя кляштарныя будынкі. У галоўным трохпавярховым корпусе размяшчаліся манаскія келлі і школа для дзяцей шляхты /зараз тут знаходзіцца станкаінструментальны тэхнікум/. Гэта было манументальнае збудаванне з доўгім, прарэзаным прамавугольнымі вокнамі і раскрапаваным сціплымі плоскімі пілястрамі фасадам, які быў звернуты да адкрытага краявіду /рэчышча Дзвіны/. З боку двара да яго перпендыкулярна далучалася двухпавярховае крыло, у якім на першым паверсе знаходзілася трапезная, а на другім - бібліятэка. Увесь корпус быў

накрыты высокім ламаным дахам, а яго бакавыя фасады мелі ў завяршэнні высокія трохчасткавыя барочныя франтоны. Астатнія кляштарныя будынкі /мураваныя службовыя карпусы, стайня, вазоўня і г.д./ размяшчаліся па перыметры невялікага прамавугольнага двара, абнесенага мураванай агароджай. Уздоўж галоўнага фасада трохпавярховага жылога корпуса на набярэжнай р.Дзвіны быў разбіты кляштарны агарод, абведзены невысокім мурам. Як можна меркаваць па акварэлі Ю.Пешкі канца XVIII ст., у гэтым муры з боку царквы была ўладкавана невялікая ўваходняя брама, аздобленая барочнымі дэкаратыўнымі элементамі.

Царква і новыя мураваныя будынкі Віцебскага базыльянскага кляштара ўзводзіліся вельмі марудна, будаўніцтва іх цягнулася каля 40 гадоў. Паступовае замаруджванне, а потым і ўвогуле перапыненне будаўнічых прац тлумачылася перш за ўсё празмерным захапленнем віцебскіх базыльян ліхвярскімі аперацыямі. У той час, калі агульная сума доўга, якую павінны былі сплаціць кляштару розныя асобы, дасягнула 21595 руб., базыльяне вымушаны былі ўвогуле перапыніць будаўніцтва - кляштарная скарбніца была пустой. [33] Справу будаўніцтва не ўратоўвалі нават спецыяльныя ахвяраванні заможных віцяблян. Так, два разы /у 1748 і 1754 гг./ грошы на будаўніцтва мураванай царквы ўносіў віцебскі ратман Якуб Сухар, яшчэ два /у 1754 і 1758 гг/ - бурмістр Ян Ігольнік. [34]

Тым часам у грамадска-палітычным жыцці Віцебска адбыліся істотныя перамены: у 1772 г. у выніку першага падзелу Рэчы Паспалітай горад увайшоў у склад Расійскай імперыі. Усю значнасць гэтай падзеі для свайго лёсу віцебскія базыльяне змаглі адчуць толькі праз чвэрць стагоддзя. А пакуль што новая ўлада, яшчэ талерантна ставячыся да прадстаўнікоў розных канфесій на нованабытых землях /існавала небяспека супраціўлення насельніцтва/, у асобе віцебскага губернатара генерала Крачэтнікава пачала аказваць базыльянам "сваё садзейнічанне да хутчэйшага заканчэння храма." Справа будаўніцтва, нарэшце, зрушылася з месца. Да таго ж, у 1775 г. Віцебскі кляштар атрымаў грашовую падтрымку ў суме 20000 польскіх злотых ад базыльян з Берасця. [35] Тым не менш, будаўнічыя працы працягваліся яшчэ каля 10 гадоў. У інвентары кляштара, што быў складзены ў 1785 г., адзначалася, што "царква да верху скончана, аднак жа звонку ад вокнаў каплічных і знутры ад гзымсаў да зямлі не атынкавана; няма і ніжняга склепення, на якім ляжыць падлога, таму і рыштаванні знутры не зняты." [36]

Кляштарны комплекс, узведзены базыльянамі на стромым адхоне Прачысценскай гары, адразу стаў адметнасцю горада. "Кляштар у самым губернскім горадзе Віцебску над ракой Дзвіною ў імя Успення Прасвятой Багародзіцы і Св.Пакутніка Язафата нябожчыкам Адамам з Брусілава Кісялём фундаваны, - пісаў у 1797 г. яго настаяцель Адам Сураж. - Гэты ж кляштар і царква мураванай пабудовы франтам пры рацэ Дзвіне на ўсход. Царква яшчэ нядаўна скончана, у даўжыню 23, а ў шырыню 10 сажняў, у сярэдзіне пры вялікім прастоле з іканастасам мураваным па абраду ўсходняй царквы з рымскай злучанай. Пры ёй з левага боку капліца мураваная, над якой званоў вялікіх і малых пяць." [37] За гэтымі сціплымі радкамі апісання быў прыхаваны вялікі гонар за ўзведзеную ў горадзе шляхетную пабудову. Царква базыльянскага кляштара была самым вялікім па памерах храмам Віцебска. Адначасова яна з'яўлялася і самым высокім храмам /вышынёй каля 45 метраў/, да таго ж была размешчана на другой па вышыні пасля Замкавай Прачысценскай гары /пасля штучнага знішчэння ў канцы XIX ст. Замкавай гары царква атрымала цалкам дамінуючае становішча ў сістэме агульнагарадскіх вертыкаляў/. Ужо на момант свайго будаўніцтва царква базыльянскага кляштара была ўключана ў супадпарадкаваную і ўраўнаважаную сістэму архітэктурных дамінант левабярэжнай часткі горада. Яна фіксавала палажэнне гарадскога ядра і актыўна ўключалася ў маляўнічую архітэктурную кампазіцыю, якую можна было назіраць з вялікай адкрытай прасторы - рэчышча і берагоў Заходняй Дзвіны або высокіх кропак гарадскога рэльефа.

Царква Віцебскага базыльянскага кляштара ўяўляла сабой 5-нефавую крыжовую базіліку з трансептам і дзвюма вежамі на галоўным фасадзе. Выразныя мастацка-архітэктурныя асаблівасці храма дазваляюць аднесці яго да ліку помнікаў позняга беларускага барока. Галоўны фасад царквы меў складаную кампазіцыю, у якой пераважала трохчасткавае вертыкальнае чляненне. Цэнтральны неф, раскрапаваны спаранымі паўкалонамі і пілястрамі, быў вылучаны крывалінейным у плане двух'ярусным рызалітам і завяршаўся высокім складанага малюнка барочным франтонам. Развітымі двух'яруснымі франтонамі завяршаўся таксама і трансепт на паўночным і паўднёвым фасадах храма. Трох'ярусныя бакавыя вежы галоўнага фасада ў плане адпавядалі двум крайнім нефам, якія былі вырашаны як самастойныя капліцы. Вертыкальны рух, што пранізваў будынак знізу ўверх, дадаткова падкрэсліваўся афармленнем прамавугольнага ўваходнага партала і трыма высокімі вокнамі ў барочным аздабленні на галоўнай восі фасада. Цікава адзначыць, што ўнутраная дынаміка кампазіцыйна-прасторавага вырашэння храма і яго пластычнага дэкору заключала ўжо ў сабе пэўны патэнцыял эстэтыкі новага стылю - класіцызму, што

відавочна праявілася пасля перабудовы царквы ў 1804 г. Ужо пасля простай замены асобных барочных элементаў дэкаратыўнага аздаблення на класічныя /пераробка франтонаў, аконных і дзвярных аблямовак/, а таксама пасля пастаноўкі вялікага купала над алтарнай часткай гэты храм мог разглядацца і як прыклад архітэктуры класіцызму ў Віцебску.

Віцебскі базыльянскі кляштар на працягу двух стагоддзяў адыгрываў істотную ролю не толькі ў рэлігійным, але і ў грамадскім жыцці горада. Пры кляштары дзейнічала філасофская студыя для манахаў, [38] а таксама школа для свецкага юнацтва, у якой навучалася больш за 100 вучняў. [39] Апроч таго, на кляштарным утрыманні знаходзіліся канвіктары, якія набывалі адукацыю ў іншых вучэльнях горада. У 1797 г. іх лік даходзіў да 15 чалавек. [40] У 1768 г. віцебскім базыльянам быў нададзены прывілей на перавязенне з Вільні ў Віцебск друкарні, [41] аднак ці быў ён скарыстаны, да нашага часу дакладна невядома. Пасля скасавання Кацярынай II самакіравання беларускіх гарадоў, у кляштарны архіў трапілі дакументы архіва віцебскага магістрата: каралеўская грамата 1641 г. на аднаўленне магдэбургскага права ў Віцебску, права віцебскага магістрата 1681 г. на пляц і крамы пад ратушай і інш. [42]

Як вядома, на момант уваходжання Віцебска ў склад Расійскай імперыі ў горадзе не было ніводнай праваслаўнай царквы. У 1779 г. стараннем віцебскага каменданта графа Мініха ў правабярэжнай частцы горада была ўзведзена для салдат гарнізона драўляная Мікалаеўская царква, якая ў хуткім часе стала называцца Мікалаеўскай батальённай. Адміністратыўны цэнтр Віцебска размяшчаўся на левабярэжжы, падчас веснавой паводкі, якая зносіла ўсе масты, сувязь паміж дзвюма часткамі горада практычна перапынялася. У такіх абставінах Велікоднае свята віцебскаму губернатару, віцэ-губернатару, каменданту і ўсяму гарадскому чыноўніцтву даводзілася адзначаць у царкве базыльянскага кляштара. Да таго ж, манахі славіліся на ўвесь горад гасціннасцю і адметнай кухняй. "Вось да чаго даводзіць нас тое, што жывём высока пад небам! Славы і пахвальбы хоць адбаў, аднак і клопатам канца няма!" - больш з непрыхаванай іроніяй, чым сапраўднай скрухай адзначаў у сваіх запісах апошні настаяцель кляштара Адам Сураж. [43]

Канечне, такі стан рэчаў доўга працягвацца не мог. Імперскія ўлады пачалі клапаціцца аб адкрыцці ў вялікіх гарадах на далучаных тэрыторыях праваслаўных саборных цэркваў. У Віцебску гэтая справа асабліва цікавіла святара Мікалаеўскай батальённай царквы айца Іаана Сырахнова.

Па-першае, каб пахіснуць пазіцыі манахаў-базыльян у горадзе, ён данёс вышэйшым уладам аб тым, што 19 чэрвеня 1795 г. у сваёй царкве базыльяне чыталі не рэскрыпт імператрыцы Кацярыны II аб беспершкодным далучэнні да праваслаўя ўсіх вернікаў-уніятаў, а малітву аб пакарэнні "ўсіх цэркваў і людзей свяцейшаму ўсяленскаму вялікаму архірэю Пію, папе рымскаму." [44] На падставе гэтага данясення супраць базыльян была ўзбуджана крымінальная справа. Аднак выракам Віцебскага ніжняга земскага суда базыльяне ўсё ж былі апраўданы.

Айцец І.Сырахноў на гэтым, аднак, не супакоіўся. 15 ліпеня 1797 г. ён накіраваў епіскапу Полацкаму і Магілёўскаму Афанасію свой рапарт-праект аб пераўтварэнні царквы Віцебскага базыльянскага кляштара ў праваслаўны сабор. У рапарце, у прыватнасці, адзначалася, што на будаўніцтва новага сабора спатрэбілася б "нямала часу, цяжкасцей і шматлікіх выдаткаў казённага інтарэсу." У той жа час мураваная царква базыльянскага кляштара, размешчаная "па правілу грэчаскай царквы, алтаром ляжыць на ўсход, мае іканастас цагляны, атынкаваны, архітэктурнай работы, з дастатковай колькасцю абразоў дрэнна намаляваных; начынне, званоў, рызніцы святарскай і дыяканскай, па ўзору нашай царквы, дастаткова /.../ Гэты храм ёсць адно з лепшых упрыгожанняў горада; з яго зручна зрабіць, з вялікай выгадай казне і часу, грэка-расійскі сабор." [45] Думка І.Сырахнова прыйшлася даспадобы як духоўным, так і свецкім уладам. 15 студзеня 1799 г. выконваючы абавязкі віцебскага губернатара Фёдар Энгельгардт падаў аналагічнае хадайніцтва обер-пракурору Сінода, якое ў хуткім часе было прадстаўлена імператару. Спецыяльным рэскрыптам Паўла I ад 18 ліпеня 1799 г. царква Віцебскага базыльянскага кляштара была перададзена ў праваслаўнае ведамства Беларускага епіскапа Анастасія, а памяшканні кляштара - у падпарадкаванне губернскага начальства. [46]

Протаіерэем новага сабора, які стаў называцца Успенскім, быў прызначаны айцец І.Сырахноў. Маёмасць віцебскіх базыльян была апісана і пазней перададзена Тадулінскаму базыльянскаму кляштару. Паводле звестак інвентара, складзенага ў верасні 1799 г., віцебскія базыльяне валодалі 5 фальваркамі з 7000 дзесяцінамі зямлі і больш за 1000 душ сялян; мелі карчму на Бабінавіцкім тракце, 4 шынкі, 4 млыны, 3 сукнавальні, 3 возеры і шмат зямельных пляцаў у розных месцах Віцебска. [47] На момант закрыцця кляштара ў ім утрымлівалася 25 манахаў, сярод якіх былі выдатныя дзеячы базыльянскага ордэна: настаяцель Адам Сураж-Францкевіч, які раней быў асэсарам курыі Полацкага уніяцкага архіепіскапа Іраклія Лісоўскага, вікары Мяфодзі Зялінскі, Дыянізі Раманоўскі, прапаведнік Ясон Шахна, пракуратар Ануфры Калантай і інш. [48]

Пасля выдалення манахаў-базыльян з Віцебска ў колішніх кляштарных будынках размясціліся губернскае праўленне і казённая палата. Пасля перадачы ў праваслаўнае ведамства былая царква базыльянскага кляштара перацярпела некалькі перабудоў. Першая з іх прыпадае на 1804 г., пасля чаго аблічча храма набыло рысы класіцызму. У наступныя гады быў знішчаны высокі барочны дах над кляштарнымі будынкамі і элементы дробнай пластыкі ўсяго комплексу. З канца 1850-х гадоў у былых базыльянскіх мурах размясцілася праваслаўная духоўная семінарыя, пераведзеная з Полацка ў Віцебск.

Пасля кастрычніка 1917 г. семінарыя і сабор у Віцебску былі зачынены. Пастановай СНК БССР ад 5 ліпеня 1926 г. Успенскі сабор быў абвешчаны дзяржаўнай маёмасцю рэспублікі, што не перашкодзіла аднак у верасні 1936 г. аддзелу добраўпарадкавання гарсавета пачаць падрыхтоўку храма да выбуху. [49] У хуткім часе сабор быў узарваны сапёрным батальёнам пад камандваннем П.Грыгарэнкі. [50]

Зараз на месцы былога храма знаходзіцца пакінуты і напаўразбураны корпус завода заточных станкоў, узведзены ў пасляваенныя гады. У трохпавярховым кляштарным корпусе размяшчаецца станкаінструментальны тэхнікум. У 1991 г. прадпрыемства "Віцебскпраектрэстаўрацыя" выканала комплекс археалагічных і гісторыка-архіўных прац па вывучэнню былой царквы базыльянскага кляштара. Архітэктарам Ігарам Роцькам былі зроблены дзве рэканструкцыі храма - на канец XVIII і сярэдзіну XIX стст. Магчыма, настаў час весці размову аб аднаўленні аднаго з самых прыгожых ансамбляў горада, рэстаўрацыя якога стане адметнай падзеяй у працэсе вяртання Віцебску страчаных культурных і духоўных каштоўнасцяў.

Літаратура і крыніцы:

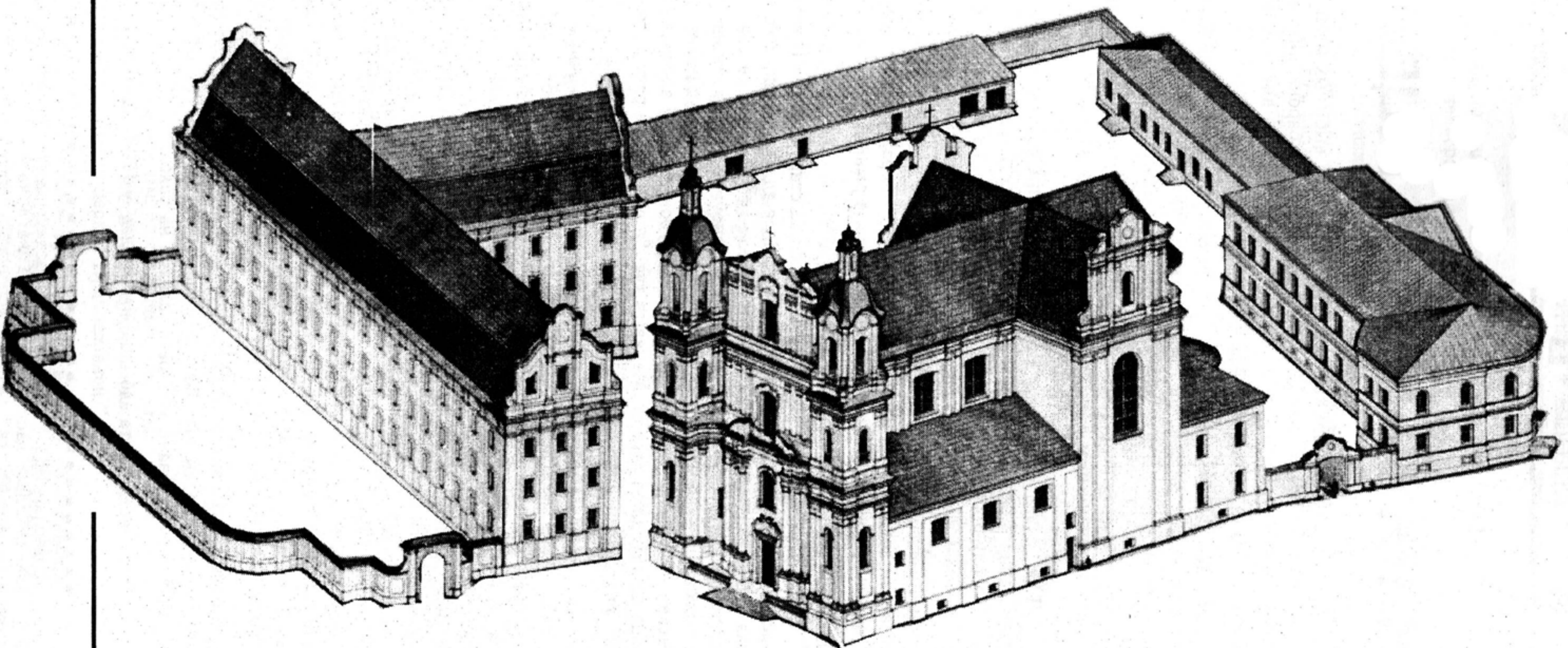
1. А.П.Сапунов. Витебская старина. Т.1. Витебск, 1883. С.460.
2. Тамсама. С.26-27.
3. Тамсама. С.34-35.
4. Тамсама. С.459.
5. Тамсама. С.161-163.
6. Тамсама. С.175.
7. J.Stebelski. Przydatek do chronologii. 1783. S.218.
8. Jan Władysław Poczobut Odlanicki. Pamiętnik. Opracował A.Rachuba. Warszawa, 1987. S.387.
9. А.П.Сапунов. Витебская старина. Т.1. С.172; Историко-юридические материалы. Вып.19. Витебск, 1889. Дак. №105.
10. Историко-юридические материалы. Вып.25. Витебск, 1894. С.88-89.
11. Тамсама.
12. А.П.Сапунов. Витебский Успенский собор в связи с событиями из религиозной жизни витеблян. Витебск, 1894. С.18.
13. А.П.Сапунов. Витебская старина. T.V. Витебск, 1888. С.339.
14. А.П.Сапунов. Витебский Успенский собор ... .С.18.
15. J.Stebelski. Przydatek do chronologii. S.218.
16. Историко-юридические материалы. Вып.23. Витебск, 1892. Дак.№31-32.
17. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.6, арк.1.
18. Историко-юридические материалы. Вып.19. Дак.№5.
19. А.П.Сапунов. Архив Полоцкой духовной консистории. М.,1902. Дак. №22-38.
20. Историко-юридические материалы. Вып.18. Дак.№124, 126-128; Вып.19. Дак.№10-12, 33.
21. Историко-юридические материалы. Вып.19. Дак.№33.
22. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. T.XII. Вильна, 1883. С.263-265.
23. РДГА ў Санкт-Пецярбургу, ф.823, воп.2, спр.1399, арк.1.
24. А.П.Сапунов. Архив Полоцкой духовной консистории. С.26-28.
25. А.П.Сапунов. Витебская старина. Т.1. С.467.
26. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.2.
27. Тамсама, арк.88адв.
28. Łoza S.Słownik architektów i budawników Polakow oraz cudzoziemców w Polsce pracujących. Warszawa, 1930. S.84-87.
29. Winiewicz J.Biografia i działalność Pawła Fontany w świetle rachunków dworu Sanguszków. BHS. R.49, N3-4. S.323-331.
30. Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С.606.
31. А.П.Сапунов. Архив Полоцкой духовной консистории. С.41.
32. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.2, арк.88адв.
33. Волков В. Исторические сведения о Витебском градском Успенском соборе и о некоторых событиях, связанных с ним, собранные настоятелем того Собора. Витебск, 1875. С.8.
34. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.2, арк.86; Историко-юридические материалы. Вып.18. Дак.N125.
35. НАРБ, ф.1741, воп.1, спр.38, арк.1616-1618.
36. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.6, арк.4.
37. РДГА ў Санкт-Пецярбургу, ф.824, воп.2, спр.117, арк.12-14.
38. J.Łukaszewicz. Historya szkół w Koronie i w Wielkim księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do roku 1794. T.2. Poznań, 1850. S.142.
39. Без-Корнилович М.О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присоединением других сведений, к ней же относящихся. СПб., 1855. С.28.

40. РДГА ў Санкт-Пецярбургу, ф.824, воп.2, спр.117, арк.14адв.
41. НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.2, арк.85.
42. Тамсама, арк.61адв., 87адв.
43. Д.Довгялло. Витебский Успенский собор в 1799 году. Полоцкие Епархиальные Ведомости. 1893, N1. С.31-32.
44. Тамсама. С.22-24.
45. А.П.Сапунов. Витебская старина. Т.1. С.199-201.
46. Тамсама. С.202.
47. Д.Довгялло. Витебский Успенский собор в 1799 году. С.21.
48 НАРБ, ф.2617, воп.1, спр.40, арк.118; РДГА ў Санкт-Пецярбургу, ф.824, воп.2, спр.117, арк.13.
49. Дзяржархіў Віцебскай вобласці, ф.1947, воп.1, спр.69, арк.1-2, 99-100.
50. "Я взорвал Успенский собор" /исповедь генерала П.Григоренко/. Старожил, 1990, N1.

Св. Пакутнік Язафат Кунцэвіч.
Гравюра сярэдзіны XVII ст.



Заўвага аўтараў рэканструкцыі:
1803 г. абраны для рэканструкцыі не выпадкова. У прадстаўленым выглядзе ансамбль праіснаваў толькі адзін год: у 1803 г. было завершана будаўніцтва народнага вучылішча (сучасная вул. Крылова, 7), а ў 1804 г. былі знішчаны барочныя франтоны царквы.



Ансамбль базыльянскага кляштара ў Віцебску ў імя Успення Прасвятой Багародзіцы і Св. Пакутніка Язафата.
Графічная рэканструкцыя на 1803 г. (архітэктары І.Роцька, А.Міхайлюкоў).

Ігар ЦІШКІН

ХРАМ НА РЫНКУ Ў ВІЦЕБСКУ

Сярод помнікаў мураванай архітэктуры старажытнага Віцебска адно з выбітных месцаў займала Уваскрасенская Рынкавая царква. Пабудаваная уніятамі ў стылі позняга барока, яна вельмі арганічна была ўпісана ў ансамбль Рынкавай плошчы, адыгрываючы таксама і адно з вядучых месцаў у агульным сілуэце архітэктурных дамінантаў гістарычнага цэнтра Віцебска.

Пра гісторыю царквы захавалася даволі мала звестак, таму некаторыя высновы, зробленыя аўтарам, носяць гіпатэтычны характар. Аднак праведзеныя на пачатку 1990-х гг. архіўныя і археалагічныя даследаванні даюць мажлівасць больш падрабязна спыніцца на гісторыі помніка.

Першыя звесткі аб існаванні Уваскрасенскай Рынкавай царквы, якая на той час была праваслаўнай, маюцца ва ўкладным запісу на ананімным вузкашрыфтавым чацьвёраевангеллі сярэдзіны XVI ст., якое захоўваецца ў Расійскай Нацыянальнай бібліятэцы ў Маскве. Запіс, які быў зроблены тыповым беларускім хуткапісам XVI ст., паведамляе нам: "Василеи и Симеон Сисцче Мещане Витебские на Церковь Ринковую Воскресения Христова у Витебску Стоячуя Року Тысеча пятьсотъ пятьдесятъ осмого на честь и хвалу Господу богу вечнымі часы". [1] Такім чынам, як бачым, у 1558 годзе царква ўжо стаяла, з чаго можна меркаваць, што пабудавана яна была недзе ў першай палове XVI ст.

Наступныя дакументальныя звесткі аб Уваскрасенскай Рынкавай царкве адносяцца да 1618 г. У інвентары маёмасці Полацкай архіепіскапіі ад 10 студзеня 1618 г. пералічваюцца драўляныя цэрквы Віцебска, сярод якіх значыцца і "церковь Воскресения Христова, в рынку". [2]

Паколькі царква, пачынаючы з XVI ст. мае трывалую прывязку да "рынку", можна з упэўненасцю казаць, што гандлёвы цэнтр Віцебска ўжо да гэтага часу перамясціўся са старажытнага Ніжняга ва Узгорскі замак. Пазней, калі горад атрымаў паводле каралеўскага прывілея ад 17 сакавіка 1597 г. права на самакіраванне, тут была пабудаваная ратуша з гасціным·дваром і гандлёвымі радамі. Пакрысе пачала фарміравацца планіровачная структура Узгорскага замка, дзе асноўнае месца займала гандлёвая плошча, ад якой у розныя бакі адыходзілі вуліцы. Адна з іх - Узгорская - цягнулася на поўнач і выводзіла за горад, другая - Падзвінская - паралельна р.Віцьбе адыходзіла ў бок Дзвіны і злучала гандлёвую плошчу з прыстанню, куды па рацэ дастаўляліся тавары. Менавіта тут, "в рынку", на рагу Узгорскай і Падзвінскай вуліц і была пабудавана Уваскрасенская царква.

Зараз цяжка ўявіць, які выгляд меў гэты храм першапачаткова. Адзіную графічную выяву Уваскрасенскай Рынкавай царквы мы маем на "Чарцяжы места Віцебска 1664 года". На ім адлюстраваны драўляны храм, які зарыентаваны па восі ўсход-захад. Будынак царквы складаўся з трох зрубаў: асноўнага, алтарнага і бабінца з вежай-званіцай над ім. Паколькі царква месцілася на схіле гары, уваход у яе быў, відаць, праз званіцу з паўднёвага боку. Архітэктура званічнае вежы тут вельмі арыгінальная: над асноўным зрубам змешчаны другі зруб з двух'яруснай галерэяй на галоўным фасадзе. Тут, відаць, размяшчаліся званы. У высокім шатровым даху над галерэямі знаходзіўся вялікі праём - магчыма, для выхаду гукаў звону. [3] Асноўны зруб царквы таксама складаўся з двух ярусаў. Перакрыты ён быў шатровым дахам і завяршаўся квадратнай у плане вежачкай з чатырохгранным купалам. З чатырох бакоў зроблены прамавугольныя вокны з паўцыркульным завяршэннем. Уздоўж паўднёвага фасада асноўнага зруба царквы размяшчалася галерэя. Алтарны зруб паказаны на "Чарцяжы" не зусім выразна, але можна меркаваць, што ён меў пяцісценную форму. Накрыты алтарны зруб быў таксама шатровым дахам і завяршаўся васьміграннай глухой вежачкай з купалам.

На пагорку з паўночнага боку царквы знаходзіліся могілкі, пра што сведчыць шэраг пахаванняў, якія былі ўскрыты падчас археалагічных раскопак, што былі праведзены аўтарам у 1991-1994 гг. У пахаваннях не было знойдзена ніякіх рэчаў, зарыентаваны яны былі галавой на ўсход.

Драўляная царква неаднаразова гарэла. Гэта адбылоя, напрыклад, у 1708 годзе, калі Віцебск быў спалены

Цішкін Ігар Анатольевіч, археолаг МДП "Віцебскпраектрэстаўрацыя". Займаецца археалогіяй архітэктуры. Праводзіў археалагічныя даследаванні езуіцкага калегіума і Куцеінскага манастыра ў Оршы, дамініканскага касцёла ў Смалянах, ратушы, Успенскай царквы ў Віцебску, а таксама іншых помнікаў архітэктуры Беларусі. Мае шэраг публікацый у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

па загаду Пятра I. Магла яна гарэць і ў больш познія часы, скажам, у 1733 г., калі гарэла гарадская ратуша, якая знаходзілася ў непасрэднай блізкасці.

Калі ж пачалі ўзводзіць мураваную царкву? Шмат з якіх крыніцаў вядома, што царква была пабудавана ў 1772 г. на сродкі віцебскага купца Мікалая Смыка. Так, напрыклад, паводле Семянтоўскага, гэтая дата была занатавана ў надпісу над уваходам у царкву. [4] Гэтыя ж звесткі меліся і ў кліравай ведамасці царквы. [5] Безумоўна, будынак не маглі ўзвесці за адзін год, тым больш, што будаўнічыя работы мелі сезонны характар і доўжыліся недзе з красавіка па лістапад. Такім чынам, можна сцвярджаць, што царква будавалася на працягу некалькіх гадоў і, мажліва, у некалькі этапаў.

Адказаць на пастаўленае вышэй пытанне аб часе ўзвядзення царквы дазваляе нумізматычны матэрыял, знойдзены падчас археалагічных раскопак. У заходняй частцы ўнутранага аб'ёма падмуркаў царквы, каля выступа пад базу калон, было ўскрыта пахаванне. Яно было зарыентавана па восі царквы, галавой на поўдзень. Нябожчык быў пакладзены ў драўлянай труне ўздоўж падмурка. Рукі нябожчыка былі сагнуты ў лакцях і складзены на грудзях. Пад фалангамі пальцаў, на грудной клетцы, ляжалі дзве медныя расійскія манеты: дзянга 1731 г. часоў Ганны Іаанаўны (1730-1740) і дзянга 1743 г. часоў Лізаветы Пятроўны (1741-1761). Такім чынам, апошняя дата гэтага нумізматычнага матэрыялу - 1743 г.

Другая група нумізматычнага матэрыялу - гэта адзінкавыя знаходкі манет ва ўнутранай частцы падмуркаў, якія былі зроблены ў будаўнічым смецці XVIIIст., а, значыцца, трапілі туды непасрэдна падчас будаўніцтва. Гэта палушка 1731 г., дзенгі 1741 і 1754 гг., грош Аўгуста III (1733-1763) 1750-х гг.

Такім чынам, гіпатэтычна можна меркаваць, што будаўніцтва Уваскрасенскай Рынкавай царквы пачалося недзе на мяжы 40-х-50-х гг. XVIII ст. У гэтым выпадку агульнавядомая дата 1772 г. з'яўляецца хутчэй за ўсё датаю асвячэння храма.

Новы мураваны храм быў пастаўлены на тэрыторыі старых могілак і зарыентаваны апсідай на поўнач. Падчас закладкі падмуркаў будаўнікі натыкаліся на пахаванні, рэшткі якіх былі сабраны імі і пеpазахаваны ў адмыслова зробленай дзеля гэтага нішы ў цэнтры падмурка алтарнай апсіды.

Выгляд мураванай царквы можна ўявіць паводле акварэляў Ю.Пешкі, якія мастак зрабіў у канцы XVIII - на пачатку XIX стст. Яе экстэр'ер быў вырашаны ў стылі позняга барока, галоўны фасад, які выходзіў у бок ракі Віцьбы, быў фланкіраваны дзвюма вежамі. Царква мела адну выступаючую апсіду, з абодвух бакоў якой знаходзіліся аднапавярховыя рызніцы. Пад рызніцамі меліся сутарэнні, ў якія вялі вінтавыя лесвіцы, зробленыя ў тоўшчы падмуркаў. Царква мела высокі двухсхільны дах, пакрыты дахоўкай.

Храм быў аднанефны і не меў іканастаса, што было засведчана ў 1833 годзе ў рапарце рэвізійнай камісіі да уніяцкага мітрапаліта Язафата Булгака: "... Въ губернскомъ городе Витебске Воскресенская церковь, стоящая въ самомъ главномъ пункте, так же без иконостаса..." [6]

Сярод 16 уніяцкіх парафіяльных храмаў, якія існавалі ў канцы XVIII - на пачатку XIX стст. у Віцебску, галоўнае месца займала Уваскрасенская Рынкавая царква, якая мела статус саборнай і катэдральнай. [7] Пабудаваная на грошы Мікалая Смыка, царква і ў далейшым утрымлівалася на сродкі гэтага купецкага роду. У ведамасці аб царкве за 1806 год яе ктытарам [8] пазначаны Фердынанд Смык. У гэтай жа ведамасці ўтрымліваюцца звесткі і аб зямлі, якая належала Уваскрасенскай Рынкавай царкве. Гэта была "пляцовая въ нутри города лежачая земля которая застроена витебских мещанъ домами числомъ 34". [9] На момант складання ведамасці рамонту патрабаваў толькі дах царквы.

Трэба ўзгадаць, што пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795 гг.) тэрыторыя Беларусі была анексіравана Расійскай імперыяй. Пакрысе царскі ўрад разам з кіраўніцтвам расійскай праваслаўнай царквы пачынаюць здзяйсняць планы па ліквідацыі уніяцкай царквы, якія дасягнулі свайго апагею ў 30-х гг. XIX стагоддзя. Абсалютная большасць вернікаў-уніятаў прымусова пачала пераводзіцца ў праваслаўе. Уніяцкія святары, якія не жадалі пераходзіць у падпарадкаванне да праваслаўных іерархаў, пазбаўляліся сваіх парафій і высылаліся падалей, каб не маглі мець уплыву на сваіх парафіянаў. Практычна такі ж лёс напаткаў і парафіянаў Уваскрасенскай Рынкавай царквы. Паколькі ўсе яны ў розны час былі навернуты на праваслаўе, то ў адпаведнасці з гэтым, як сведчаць дакументы, "... храмъ сий, одно из лучших зданий города, переданъ въ ведение Греко - Российского духовенства и въ II день нынящняго Ноября (*1834 г. - І.Ц.*) торжественно освящёнъ по чину церкви Православной." [10]

Падчас перадачы царквы "и имущества и фундушей въ ведение православного духовнаго начальства" часова камандзіраваны да Уваскрасенскай Рынкавай царквы святар Фама Маркіяновіч зазначыў, што пры царкве няма ніякіх пісьмовых дакументаў. [11] Гэтым, відаць, і тлумачыцца той факт, што ў архівах

практычна адсутнічаюць зараз дакументы, якія тычацца уніяцкага перыяду існавання мураванай царквы.

У 1841 г. епархіяльным архітэктарам Портам быў складзены праект на перабудову храма. [12] Паводле праекта, выгляд будынка царквы павінен быў змяніцца цалкам. Аднак мяркуючы па акварэлі польскага мастака Напалеона Орды 1870-х гадоў, а таксама фотаздымках і гравюрах 2-й паловы XIX ст., можна сцвярджаць, што перабудова знешняга выгляду царквы была выканана са значнымі адхіленнямі ад праекта. Падчас перабудовы быў разабраны другі ярус барочнага шчыта на галоўным фасадзе, замест якога з'явіўся трохкутны франтон. Таксама быў збіты шчыт над апсідай, які замінаў установцы барабана. Апошні быў зроблены з дрэва, меў васьмігранную форму і быў пакрыты купалам, які вянчала невялікая вежачка. У інтэр'еры царквы амаль не адбылося ніякіх зменаў за выключэннем установкі іканастаса. [13]

У такім выглядзе царква праіснавала да сярэдзіны 30-х гг. XX ст. У студзені 1936 г. прыгажэйшы помнік віцебскай архітэктуры быў цалкам знішчаны па пастанове гарадскіх уладаў. [14]

Аднак гісторыя храма на гэтым не скончылася. У зямлі захаваліся падмуркі будынка. А гэта, паводле Міжнароднай хартыі ў справе кансервацыі і рэстаўрацыі помнікаў і гістарычных мясцін (Венецыя, 1964), дазваляе лічыць, што помнік працягвае сваё існаванне.

У 1992 г. у Віцебску была зарэгістравана уніяцкая абшчына. У гэтым жа годзе рашэннем гарвыканкама абшчыне, паводле яе звароту, быў адведзены пад праектаванне аднаўлення Уваскрасенскай Рынкавай царквы зямельны пляц на рагу сучасных вуліц Суворова і Талстога, дзе калісь і стаяў храм. Аднак ў 1996 г. вышэйзгаданы пляц быў выведзены з-пад юрысдыкцыі уніяцкай абшчыны на той толькі падставе, што гістарычна царква пэўны час была праваслаўнай. Зараз пытаннымі аднаўлення царквы апякуецца аддзел па рэстаўрацыі і кансервацыі помнікаў гісторыі і культуры пры Віцебскім аблвыканкаме. І хаця працэсы рэстытуцыі помніка з прычыны фінансавых цяжкасцяў запаволены, распрацоўка праекта працягваецца. А таму, з пэўнай доляй аптымізму можна спадзявацца, што царква калісьці адродзіцца ў сваім першапачатковым барочным выглядзе.

Літаратура і крыніцы:

1. Ю.Лабынцаў. Віцебскі запіс на першай рускай кнізе. Літаратура і мастацтва, 12.09.1988г.
2. А.П.Сапунов. Витебская старина. Т.1. Витебск, 1883. С. 348.
3. В.Красьнянскі. "Чарцёж" места Віцебску 1664 году як документальны помнік да гісторыі беларускага драўлянага будаўніцтва. Менск, 1928. С. 39-40.
4. А.М.Сементовский. Витебск, статистический очерк. Памятная книжка Витебской губернии на 1865 год. СПб, 1865. С. 140.
5. Навуковы архіў Віцебскага абласнога краязнаўчага музея, ф. 3, справа 1, арк. 14.
6. РДГІ, ф. 823, воп. 3, справа 3294. Канцелярия митрополитов греко- униатских церквей. У кн.: Описание документов архива западнорусских униатских митрополитов 1701-1839. Т.П. СПб, 1907. С. 953.
7. РДГІ, ф. 823, воп. 3, справа 1289, арк. 217.
8. Ктытар (грэч., заснавальнік, ствaральнік) - папячыцель, заказчык, укладчык, будаўнік храма або асоба, якая забяспечвае храм неабходнымі прыладамі.
9. РДГІ, ф. 823, воп. 3, справа 1295, арк. 187.
10. РДГІ, ф. 821, воп. 11, справа 9, арк. 106-106 адв.
11. НАРБ, ф. 1437, воп. 1, справа 1616, арк. 8.
12. РДГІ, ф. 1488, воп. 1, справа 359, арк. 1.
13. РДГІ, ф. 216, воп. 2, справа 228, арк. 7.
14. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці, ф. 1947, воп. 1, справа 69, арк. 100.



Макет Віцебскай Уваскрасенскай Рынкавай царквы. Маштаб 1:50.
Выкананы ў 1994 г. архітэктарамі Ігарам Роцькам, Аляксандрам Вашкевічам, Іванам Матарасам, Аляксандрам Міхайлюковым.

Ігар РОЦЬКА

ВІЦЕБСКАЯ УВАСКРАСЕНСКАЯ РЫНКАВАЯ ЦАРКВА: АРХІТЭКТУРНЫ АНАЛІЗ

У сьядомасці большай часткі нашага грамадства існуе распаўсюджаная думка, што найбольш значныя ў мастацкіх адносінах помнікі архітэктуры павінны былі існаваць і стварацца недзе там, у вялікіх гарадах, у сталіцах, у іншых краінах, паўсюдна, але толькі не на Беларусі, якую большасць лічыць проста правінцыяй, што не мае сваёй уласнай архітэктуры. Гэтая думка на працягу дзесяцігоддзяў, пачынаючы з часоў славутага "ўз'яднання" Расіі і Беларусі ў канцы XVIII ст., укладалася ў свядомасць простых людзей.

Улады Расійскай імперыі, мэтанакіравана пачынаючы ўжо з першага падзелу Рэчы Паспалітай (1772), імкнуліся знішчыць нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры шляхам перабудовы ўсіх буйных гарадоў Беларусі. Архітэктурныя планы такой перабудовы распрацоўваліся найбольш значнымі расійскімі архітэктарамі. [1] Пачынаючы з XIX ст. у беларускіх гарадах узводзіліся будынкі жылога і грамадскага прызначэння, праекты якіх таксама распрацоўваліся расійскімі архітэктарамі. [2] Зразумела, што манументальная архітэктура Беларусі і Расіі таго часу адлюстроўвала адзіныя прынцыпы архітэктурна-будаўнічай дзейнасці. [3]

Між тым ў XVIII ст. на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага быў створаны ўласны архітэктурны стыль, які ўвабраў у сябе лепшыя прынцыпы барочнай архітэктуры Заходняй Еўропы і асабліва архітэктуры Італіі. Ён вядомы ў мастацтвазнаўстве пад назвай "віленскае барока". У гэтым стылі было пабудавана мноства будынкаў як грамадскага прызначэння, так і палацаў магнатаў. Але сваё найбольшае развіццё віленскае барока атрымала ў культавай архітэктуры.

Асноўнымі адметнымі рысамі стылю з'яўляюцца крывалінейнасць паверхняў, хвалістасць архітэктурных формаў, што надавала фасадам непаўторную пластычнасць; лёгкасць і разам з тым багацце архітэктурнага ўбрання вежаў; выкарыстанне скульптуры, багатага рэльефа сцен; дакладная выверанасць прапорцый; шырокае выкарыстанне развітых, фігурных, багата дэкараваных аднаярусных ці двух'ярусных шчытоў.

Упершыню хвалісты выгляд архітэктурных плоскасцяў увёў у сваёй практыцы італьянскі архітэктар Бараміні ў першай палове XVII ст. Захапленне архітэктараў крывалінейнымі формамі распаўсюдзілася на поўнач Італіі і далей у Францыю, Аўстрыю, Рэч Паспалітую. [4] У віленскім барока архітэктурныя формы знайшлі сваё найбольш поўнае ўвасабленне, зрабіўшыся аднымі з галоўных рысаў стылю.

Яшчэ большае развіццё віленскае барока атрымала ў другой палове XVIII ст., калі архітэктарамі ўсё ў большай ступені пачалі ўжывацца ракайльныя архітэктурныя формы. Вежы храмаў сталі яшчэ больш стромкімі і ажурнымі, узмацнілася пластычнасць фасадаў, узбагацілася іхняя дэкараванасць, строгія капітэлі архітэктурных ордэраў трансфармаваліся ў картушы з раслінным арнаментам, змянілася аздабленне вокнаў, якое стала фігурным, хвалепадобным.

У XVIII ст. на полацкіх і віцебскіх землях, як і паўсюдна ў Вялікім Княстве Літоўскім, у модным на той час стылі была ўзведзена вялікая колькасць новых храмаў, а таксама праведзена рэканструкцыя ўжо існуючых. Так, у Полацку быў занава адбудаваны Сафійскі сабор, у Глыбокім - касцёл кармелітаў, у Талачыне - царква базыльян.

У Віцебску разам з будынкамі касцёла і кляштара езуітаў, царквы базыльянскага кляштара і інш. у другой палове XVIII ст. было завершана будаўніцтва Уваскрасенскай Рынкавай царквы, якая разам з новай ратушай і касцёлам ды кляштарам бернардзінцаў склала адзіны архітэктурны ансамбль Рынкавай плошчы. Царква была пабудавана на рагу вуліц Узгорскай і Падзвінскай (сучасныя вуліцы Суворава і Талстога). Архітэктар, па праекце якога быў узведзены гэты храм, на жаль, не вядомы. Але можна з упэўненасцю сцвярджаць, што гэта быў досыць таленавіты чалавек, бо ён паспяхова справіўся з даволі складанай задачай - пабудаваць на вельмі маленькім па плошчы кавалачку зямлі храм, які б арганічна

Роцька Ігар Міхайлавіч, галоўны архітэктар праектаў МДП "Віцебскпраектрэстаўрацыя". Займаецца архітэктурным даследаваннем культавых будынкаў XVIII ст. Аўтар праекта рэстаўрацыі трынітарскага кляштара ў Віцебску, навуковы кіраўнік праектаў рэстаўрацыі дамініканскага касцёла ў Смалянах, бернардзінскага кляштара ў Дуброўне, а таксама Уваскрасенскай Рынкавай царквы ў Віцебску.

ўпісаўся ў забудову Рынкавай плошчы. Архітэктарам быў прапанаваны да пабудовы даволі рэдкі для Беларусі тып храма - аднанефны, з дзвюма трох'яруснымі вежамі. Выкарыстанне такога прыёму надавала царкве ілюзію трохнефнасці. Апсідай храм быў зарыентаваны на поўнач, а не на ўсход, як звычайна. Гэта было абумоўлена зададзеным месцам для забудовы. З абодвух бакоў апсіды былі пабудаваныя рызніцы.

Найбольш дэкарыраваным быў галоўны фасад царквы, які выходзіў на вул. Падзвінскую (сучасная вуліца Талстога). Ён быў падзелены вертыкальна на тры часткі: больш шырокую цэнтральную і дзве бакавыя, вузейшыя, якія з'яўляліся асновай вежаў. Па кутах усіх трох частак былі ўзведзены калоны, базы якіх былі разгорнуты пад вуглом 45 градусаў да асноўнай плоскасці фасада. У месцах стыкоўкі цэнтральнай і бакавых частак фасада калоны былі падвоеныя. Стаялі яны на вельмі высокім, масіўным цокалі, які быў асновай і для ўсяго будынка. Завяршаліся калоны капітэлямі карынфскага ордэра. У адрозненні ад класічных, калоны і капітэлі былі трохі падоўжаныя, што надавала фасаду большую стромкасць.

У цэнтральнай частцы фасада быў зроблены вялікі ваконны праём, які меў крываліенйнае, фігурнае завяршэнне. У ніжняй частцы знаходзіўся дзвярны праём, які таксама меў фігурнае завяршэнне і быў упрыгожаны крывалінейнай, прафіляванай ліштвай. На бакавых частках галоўнага фасада былі зроблены нішы, якія мелі усё тое ж фігурнае завяршэнне. Аналагічныя нішы меліся таксама і на бакавых сценах першага яруса вежаў. Завяршаўся галоўны фасад шырокім антаблементам, які вянчаў магутны, багата прафіляваны, з вялікім вылетам карніз. Ён у сваю чаргу апаясваў увесь будынак царквы па перыметры, паўтараючы ўсю крывалінейнасць галоўнага і бакавых фасадаў вежаў, ствараючы такім чынам ілюзію хвалепадобнага руху.

Над карнізам на асобным цокалі, які меў усе крывалінейныя рысы галоўнага фасада, па цэнтру ўзвышаўся двух'ярусны фігурны шчыт. Ён меў увагнутую паверхню, быў упрыгожаны карнізам падвоенай крывізны, пілястрамі і па баках маленькімі калонкамі з капітэлямі карынфскага ордэра. Па цэнтры першага яруса знаходзіўся ваконны праём з фігурным завяршэннем. Другі ярус шчыта тэктанічна звужаўся ўверх, завяршаючы сваёй фігурнасцю цэнтральную кампазіцыю.

Па абодвух баках фігурнага шчыта знаходзіліся яшчэ па два ярусы вежаў, ажурнасць якіх дасягалася за кошт скразных праёмаў як у другім, так і ў трэцім ярусе. Вежы вышэй асноўнага карніза былі квадратнымі ў плане, з увагнутымі з чатырох бакоў паверхнямі сцен. Скразныя праёмы ў другім ярусе вежаў знізу былі закрыты балюстрадамі. Карніз, які аддзяляў другі і трэці ярусы, меў падвоеную крывізну. Увенчваў трэці ярус таксама фігурны карніз. Куты вежаў былі зрэзаны і ўпрыгожаны пілястрамі з валютамі ў ніжняй частцы. Гэты прыём надаваў скульптурнасць усёй пластыцы вежаў. Завяршаліся яны шлемападобнымі дахамі, якія мелі трохчасткавы малюнак, і арганічна звужаліся ўверх. Усю гэтую кампазіцыю ўвенчвалі невялічкія вежачкі, на якіх стаялі крыжы. Меўся крыж таксама і на цэнтральным шчыце.

Бакавыя фасады ў адрозненні ад галоўнага былі вырашаны больш сціпла. Іхнія плоскасці ўпрыгожвалі простыя, шырокія пілястры, якія мелі ўверсе прафіляваныя паяскі. У нішах паміж пілястрамі былі рытмічна размешчаны вялікія ваконныя праёмы з арачнымі завяршэннямі. Цікава, што адкосы ваконных праёмаў раскрываліся пад вуглом у вонкавы бок, а не ва ўнутраную прастору будынка.

Апсідная частка мела таксама плоскія пілястры і два ваконныя праёмы з арачным завяршэннем. Зверху асноўнага карніза над апсідай быў устаноўлены вялікі фігурны шчыт з развітымі валютамі па баках. Шчыт паўтараў крывізну абрысаў апсіды і адначасова закругляўся ўверх. Завяршаўся ён невялічкім франтонам з увагнутай паверхняй, на версе якога таксама знаходзіўся крыж.

Царква мела двухсхільны дах з ухілам больш за 45 градусаў, які быў пакрыты дахоўкай.

У выніку натурных даследаванняў падмуркаў Уваскрасенскай царквы, а таксама абапіраючыся на гістарычныя дадзеныя аб памерах плана (17 x 34 аршыны) намі была выяўлена матэматычная мадэль пабудовы прапорцый асноўных элементаў будынка. Каб найбольш дакладна і поўна перадаць усю прыгажосць прапорцый, надалей будзем карыстацца мернай адзінкай таго часу - аршынам (1 аршын=71,12 см). Неабходна таксама адзначыць, што суадносіны асноўных прапорцый паміж сабой заснаваны на залатой прапорцыі, лічбавыя значэнні якой роўныя 1,618... у бок павелічэння і 0,618... у бок памяншэння.

Аснову плана царквы складае прамавугольнік, бакі якога маюць наступныя памеры: 17 аршын шырыня і 27,5 аршына даўжыня (мал. 1 "а"). Шырыня і даўжыня суадносяцца паміж сабой у залатой прапорцыі. Шырыня прамавугольніка з аднаго боку з'яўляецца воссю вежаў, а з другога - воссю, на якой знаходзіцца цэнтр акружнасці апсіды. Даўжыня прамавугольніка таксама з'яўляецца воссю вежаў, але ў іншым напрамку.

Паколькі будынак царквы ў плане сіметрычны, то будзе лагічным разгледзець адну палову асноўнага прамавугольніка, якая складае 8,5 аршына. Падзяліўшы гэтую адзінку ў залатой прапорцыі, атрымаем

дзве лічбы: 5,25 і 3,25 аршына (мал. 1 "б"). Адклаўшы 3,25 аршына ў іншы бок ад прадольнай восі, мы атрымаем прадольныя памеры ў восях вежы. Паколькі вежы ў плане квадратныя, то такія ж памеры - 3,25 аршына - трэба адкласці і ад папярочнай восі вежаў. Аналагічна будуецца і другая вежа. На працягу дыяганалі асноўнага прамавугольніка будуем падобны прамавугольнік з бакамі 5,25 і 3,25 аршына, які задае радыус алтарнай часткі.

Шырыня вежаў - 6,5 аршына - суадносіцца з цэнтральнай часткай плана - 10,5 аршына - у залатой прапорцыі. Знаходзім даўжыню царквы, адклаўшы ад кутоў вежаў два квадраты з бакамі 10,5 аршына (мал.1 "в"). Асноўныя контуры плана царквы пабудаваны.

Падзяліўшы ў залатой прапорцыі палову шырыні вежаў - 3,25 аршына - атрымаем памер таўшчыні сцен асноўнай часткі плана - 1,25 аршына - і памер сцен вежаў - 2 аршыны (мал.1 "г").

Для пабудовы крывалінейнасці сцен галоўнага фасада і вежаў неабходна знайсці радыус закругленняў. Цэнтр радыуса знаходзіцца на адлегласці ў 5,25 аршына ад восяў калон вежаў, што суадносіцца ў залатой прапорціі да паловы шырыні вежаў - 3,25 аршына. Цікава, што аналагічна будуюцца ў плане закругленні капітэляў карынфскага ордэру. І сапраўды, вежа ў плане вельмі падобная на капітэль у плане.

Па кутах вежаў храма ўсталёўваюцца калоны з дыяметрам каля базы - 1,25 аршына. І ўвагнутасць сцен атрымліваецца шляхам пабудовы круга з зададзеным цэнтрам, які датыкаецца вонкавай паверхні калон. Памер радыуса роўны 5,5 аршына. На малюнку 1 "г" паказана таксама разбіўка калон у інтэр'еры царквы. Колькасць калон і іхняя кампаноўка вядома нам паводле праекта архітэктара Порты на перабудову Уваскрасенскай царквы ў XIX ст.

Пабудаваны на мал. 1 план царквы з'яўляецца толькі тэарэтычнай мадэллю. Калі параўнаць гэты план з абмерным планам падмуркаў, якія былі ўскрыты падчас археалагічных даследаванняў, можна заўважыць, што існаваўшая царква ў плане звужалася ў бок апсіды. Таксама звужалася і сама апсіда (мал.2). У сувязі з гэтым трохі мянялася і разбіўка калон у інтэр'еры. Шаг паміж восямі калон памяншаўся ўбок абсіды. Крыху былі развернуты таксама і вежы на галоўным фасадзе. Усё гэта было зроблена тагачасным архітэктарам наўмысна, дзеля таго, каб ўзмацніць перспектыву інтэр'ера, стварыць ілюзію больш доўгай ў плане царквы. Такі самы прыём выкарыстоўвалі ў сваёй дзейнасці ў сярэдзіне XVII ст. італьянскія архітэктары.

На жаль, ніякіх гістарычных дадзеных наконт інтэр'ера царквы не выяўлена. У ходзе натурных даследаванняў было вызначана, што вышыня калон была роўная палавіне вышыні будынка да карніза, а вышыня калон разам з антамблементам суадносілася да агульнай вышыні да карніза ў залатой прапорцыі. Унутраны аб'ём царквы быў перакрыты скляпеннямі, якія мелі эліптычную форму і будаваліся на трох акружнасцях. У прадольным напрамку скляпенні абапіраліся на падвоеныя падпружныя аркі таксама эліптычнай формы , якія ў свой час абапіраліся на калоны.

Разглядзеўшы тое, з якой матэматычнай дакладнасцю былі пабудаваны асноўныя прапорцыі плана царквы, можна дапусціць, што і прапорцыі галоўнага фасада павінны былі мець таксама высокую дакладнасць. І сапраўды, гэтаксама, як і ў пабудове плана, аснову фасада складаў прамавугольнік з памерамі бакоў 17 і 27,5 аршына (мал. 3). Унізе меншы бок праходзіў па цокалі будынка. Два большыя бакі па вертыкалі з'яўляліся восямі вежаў. Верхні, меншы бок з'яўляўся воссю, на якой знаходзіліся цэнтры радыусаў паўкруглых праёмаў другога яруса вежаў, а таксама цэнтр радыуса закруглення апсіды. Верх закруглення апсіды ў сваю чаргу адначасова з'яўляўся верхам закруглення фігурнага шчыта над апсідай.

Адклаўшы ад ніжняй восі асноўнага прамавугольніка ва ўсе бакі па 3,25 аршына атрымаем восі калон на фасадзе, а ўнізе - вось галоўнага ўвахода. Па цэнтры фасада адлегласць паміж калонамі вежаў будзе роўная 10,5 аршынам. Адклаўшы ад восі ўвахода два квадраты з бакамі ў 10,5 аршына атрымаем верх карніза асноўнага аб'ёма царквы. Вышыня вакон галоўнага фасада атрымліваецца шляхам пабудовы па яго ным цэнтры квадрата з памерамі бакоў ў 10,5 аршына (мал. 3). Завяршаецца першы ярус фасада пабудовай квадратаў на вежах з памерамі бакоў у 6,5 аршына, што суадносіцца ў залатой прапорцыі да бакоў квадрата ў сярэдзіне фасада. Верх пабудаваных квадратаў з'яўляецца верхам цокаля другога яруса фасада. Сярэдзіна квадратаў прыходзіцца на сярэдзіну асноўнага карніза.

Далей пабудова вышыні вежаў другога і трэцяга ярусаў вельмі падобная на пабудову плана на мал. 1 "в". Памер ярусаў вежаў аднолькавы - 10,5 аршына. Памер шлемападобнага завяршэння вежаў роўны квадрату з бакамі ў 6,5 аршына. Такім чынам, бачна, што асноўныя прапорцыі плана царквы былі цалкам скарыстаны пры пабудове галоўнага фасада.

Бакавыя фасады не маюць такіх дакладных прапорцый, бо яны трапляюць у залежнасць ад раней пабудаваных прапорцый плана і галоўнага фасада (мал.4).

Падрабязна разгледзеўшы прынцыпы пабудовы асноўных прапорцый плана і фасада царквы, прасякнуўшыся гармоніяй матэматычных суадносін і зразумеўшы, што амаль ніводная частка царквы не пабудаваная выпадкова, узнікае натуральнае жаданне адшукаць у ёй іншыя прапарцыянальныя лічбовыя суадносіны. Дзеля гэтага неабходна разгледзець усе асноўныя прапорцыі ў якасці шэрагу матэматычных лічбаў. Так, нам вядома, што шырыня царквы ў плане складае 17 аршын. Улічваючы, што план сіметрычны, разглядаем ягоную палову - 8,5 аршына. Надалей гэтая лічба раскладаецца ў залатой прапорцыі на меншыя лічбы: 5,25 і 3,25. Яшчэ далей 3,25 раскладаецца на лічбы 2 і 1,25 таксама ў залатой прапорцыі. Такім чынам, вылучаюцца асноўныя лічбы, з якіх складаюцца ўсе прапорцыі царквы: 1,25; 2; 3,25; 5,25; 8,5. Заўважым, што кожныя дзве лічбы ў любой пары суадносяцца паміж сабой у залатой прапорцыі з невялікай пагрэшнасцю. Дадаткова да гэтага, кожная наступная лічба ў прадстаўленым шэрагу з'яўляецца сумай дзвюх папярэдніх лічбаў. Такім чынам, лічбы 1,25; 2; 3,25; 5,25; 8,5 з'яўляюцца ўдасканаленым варыянтам так званага шэрагу простых лічбаў Фібаначы (1; 2; 3; 5; 8; 13 і г.д.) [6], у якім таксама кожная наступная лічба складаецца з сумы дзвюх папярэдніх і кожныя дзве лічбы ў пары суадносяцца паміж сабой у варыянце, набліжаным да залатой прапорцыі. Трэба таксама адзначыць, што пад прадстаўлены вышэй шэраг лічбаў (1,25; 2; ...) вельмі добра падыходзіць тагачасная мерная адзінка - аршын, які раскладаўся на 0,25; 0,5; 0,75 часткі.

Лічбавае значэнне залатой прапорцыі ў бок павелічэння, як мы ўжо ведаем, складае 1,618... . Але першапачаткова залатая прапорцыя была вынайдзена графічным шляхам. На малюнку 5 паказаны графічны варыянт пабудовы залатой прапорцыі. За аснову тут узяты прамавугольнік, які складаецца з двух квадратаў. Бакавіна квадрата ўмоўна роўная адзінцы. Такім чынам, даўжыня прамавугольніка роўная дзвюм. Дыяганаль прамавугольніка складае $\sqrt{5}$. Падоўжым дыяганаль і адкладзем адрэзак, які будзе роўны бакавіне квадрата. Падоўжаная дыяганаль складае $\sqrt{5} + 1$. Далей знаходзім сярэднепрапарцыянальны паказчык: $(\sqrt{5} + 1)/2 = 1{,}618...$. На падоўжанай дыяганалі знізу адкладзем адрэзак, роўны даўжыні прамавугольніка, гэта значыць - два. Кавалак дыяганалі, які застаўся, роўны 1,236... . Склаўшы 1,236 і 2 атрымаем адрэзак на працягу дыяганалі, які роўны 3,236. Склаўшы далей 2 і 3,236, атрымаем адрэзак, роўны 5,236. 5,236 і 3,236 у суме даюць 8,472. Такім чынам, атрымаўся шэраг лічбаў 1,236; 2; 3,236; 5,236; 8,472, якія паміж сабой дасканала суадносяцца ў залатой прапорцыі і да якіх максімальна набліжаецца лічбавы рад пабудовы прапорцый Уваскрасенскай царквы.

З усяго вышэйсказанага вынікае, што лічбы прапорцый Уваскрасенскай Рынкавай царквы не выпадковыя. Яны адпавядаюць дзвюм умовам:
1) узаемасуадносіны іх максімальна набліжаюцца да залатой прапорцыі;
2) яны выдатна падыходзяць да тагачаснай мернай адзінкі.

На заканчэнне неабходна яшчэ раз вярнуцца да асобы невядомага архітэктара, што стварыў у свой час, выкарыстоўваючы законы гармоніі, помнік, які заняў належнае месца ў шэрагу лепшых прыкладаў архітэктуры віленскага барока. Думаецца, што ні ў кога не выкліча сумнення думка, што аўтар праекта Уваскрасенскай царквы быў вельмі таленавітым дойлідам, які меў па тым часе высокую адукацыю. Можна выказаць меркаванне, што гэтым чалавекам мог быць І.К.Глаўбіц -"дыктатар" вытанчанага стылю ў беларуска-літоўскай архітэктуры сярэдзіны XVIII ст. [7] Менавіта ў сярэдзіне XVIII ст. ён займаўся перабудовай Сафійскага сабора ў Полацку, царквы базыльян у Беразвеччы, прымаў удзел, як мяркуюць, у будаўніцтве новай ратушы ў Віцебску. Да аўтарства Глаўбіца належыць таксама і праект перабудовы касцёла Св.Катарыны ў Вільні, які таксама з'яўляецца аднанефным храмам з дзвюма вежамі на галоўным фасадзе. Апошні помнік можна разглядаць у якасці аналага Віцебскай Уваскрасенскай царквы. Аднак хто б ні быў аўтарам гэтага храма, усё роўна ён з'яўляецца важкім укладам у скарбонку беларускай культуры, яго аднаўленне будзе аднаўленнем яшчэ адной старонкі славутай гісторыі нацыянальнай архітэктуры.

Літаратура і крыніцы:

1. В.А.Чантурия. История архитектуры Белоруссии. Мн., 1985. С. 217, 220.
2. Тамсама, с.218.
3. Тамсама, с.217.
4. Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т.7. С.85.
5. Тамсама, с.80, 84.
6. И.Ш.Шевелёв, М.А.Марутаев, И.П.Шмелёв. Золотое сечение. М., 1990. С.4, 5.
7. А.Н.Кулагин. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии. Мн., 1989. С.127.

МАЛ. 1

а

27.5

17.0

б

3,25 3,25 5.25

3,25 3,25 5,25 8,5 3,25

3,25

в

6,5

5,25

6,5 10,5 6,5

21,0 3,25

г

5,25 3,25

2,0 1,25 1,25 2,0

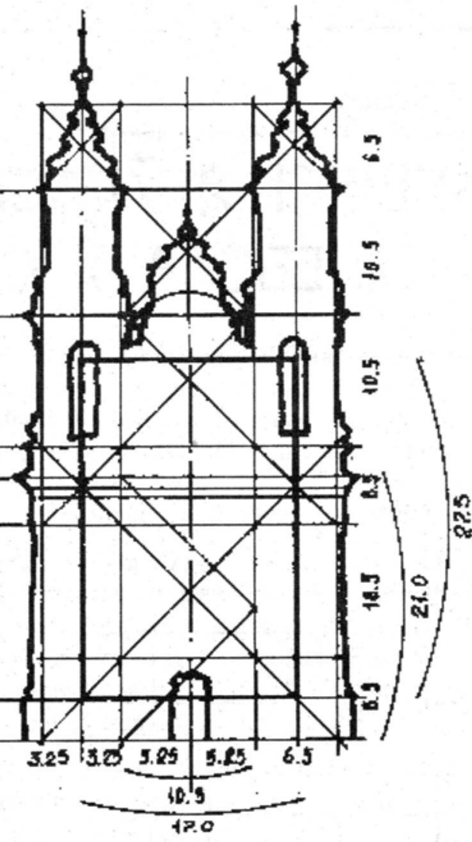
17,0

1,25 2,0

31,0

МАЛ. 2



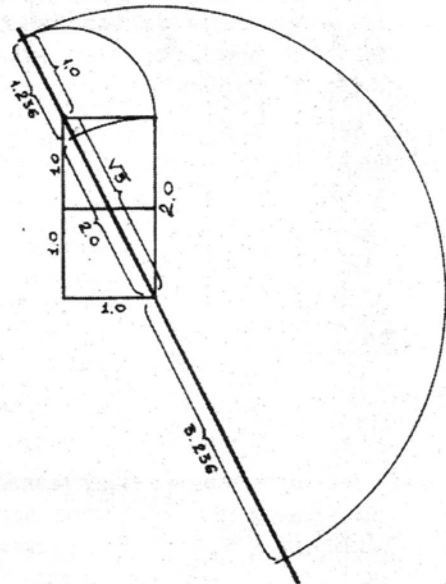


МАЛ. 3

МАЛ. 4



МАЛ. 5



Ганна МЕЗЕНКА

МУЖЧЫНСКІЯ ЎЛАСНЫЯ ІМЁНЫ ГАРАДЖАН ВІЦЕБСКА Ў СЯРЭДЗІНЕ XVII ст.

Уласныя імёны віцяблян XVII ст. анамастамі да гэтага часу не вывучаліся. Таму мэтай артыкула з'яўляецца выяўленне і аналіз антрапанімікона Віцебска 1641 г. У якасці матэрыялу даследавання скарыстаны "Інвентар цэлага горада Яго Каралеўскай Міласці Віцебска з належачымі яму некаторымі даходамі і з землямі Ярашам Маскевічам Дваранінам Яго Каралеўскай Міласці пры наданні права Магдэбургскага спісаны ў годзе 1641 7 дня", пакуль нідзе цалкам не апублікаваны, які захоўваецца ў рукапісным аддзеле бібліятэкі Акадэміі навук Літвы [1].

Інвентар - спецыфічны дакумент, у якім фіксуюцца імёны ўладальнікаў дамоў, агародаў, крамаў і да т.п., а гэта значыць найперш мужчынскія імёны, бо ўладальнікам і юрыдычнай асобай лічыўся бацька або муж. Спецыфікай даследуемай крыніцы тлумачыцца і тое, што жаночыя формы імёнаў сустракаюцца рэдка і галоўным чынам удоў, якія, па звычаях таго часу, іменаваліся ў першую чаргу антрапанімнай формай мужа. Напрыклад, *дом і агарод Ахонінай удавы, Істомінай удавы, Масляннікавай удавы, Шлёмавай удавы* і г.д. Спарадычна сустракаюцца і іншыя спосабы іменавання жанчын, якія будуць разгледжаны асобна.

Складзены на старабеларускай мове, выкладзены лацінкай, ён фіксуе розныя спосабы іменавання жыхароў Віцебска, сведчыць аб выкарыстанні ў сярэдзіне XVII ст. дзвюх кананічных сістэм імёнаў - праваслаўнай, або візантыйска-грэчаскай, і каталіцкай, або рымскай, суіснаванне якіх на адной тэрыторыі тлумачыцца асаблівасцямі гістарычнага лёсу горада. З аднаго боку, тут пасля Люблінскай уніі 1569 г. і аб'яднання Вялікага Княства Літоўскага з Польшчай у Рэч Паспалітую актывізуецца каталіцызм: асталёўваюцца каталіцкія манаскія ордэны езуітаў, бернардынцаў, францысканцаў, дамініканцаў і інш.; будуюцца касцёлы і манастыры, адчыняюцца калегіумы і школы, якія намагаюцца акаталічыць і падпарадкаваць сабе насельніцтва; з другога - у II палове XVI - I палове XVII ст. набываюць вялікае значэнне праваслаўныя брацтвы, якія таксама адчыняюць школы, імкнуцца захаваць беларускую культуру і мову, выступаюць супраць нацыянальнага прыгнёту, паланізацыі, акаталічвання, за уніяцкую царкву [2]. Апроч таго, некалькі пазней, з 1654 па 1667 гг., праваслаўная сістэма іменавання будзе мець больш трывалую падтрымку ў сувязі са знаходжаннем Віцебска ў азначаныя гады ў складзе Рускай дзяржавы.

Усё гэта і абумовіла ўжыванне двух радоў імёнаў. Імёны праваслаўнага календара прыйшлі ў беларускую мову з грэчаскай праз царкоўнаславянскую, а каталіцкага - з лацінскай праз польскую. Невялікая частка імёнаў праваслаўнага і каталіцкага календароў поўнасцю супадае па гучанню, параўнаем: *Адам, Павел, Пётр*. Большасць жа з іх мае неаднолькавае фанетычнае афармленне, параўн.:

Праваслаўныя імёны	*Каталіцкія імёны*
Васіль	*Базыль*
Георгій	*Ежы*
Іван	*Ян*
Карл	*Кароль*
Міхаіл	*Міхал*
Севасцьян, Савосцік	*Себасцьян*
Сцяпан	*Стэфан, Стафан*
Іосіф, Восіп	*Ёзэф, Юзаф, Юзэф*
Фёдар	*Тодар і г.д.*

Традыцыйныя царкоўныя формы імёнаў зазналі розныя змены ў працэсе засваення іх па законах беларускай мовы. Найбольш поўна вынікі фанетычнай і марфалагічнай адаптацыі хрысціянскіх імёнаў выкладзены М.В.Бірылам у кнізе "Беларуская антрапанімія: Структура ўласных мужчынскіх імён" [3]. Адзначым толькі тыя з іх, якія знайшлі адлюстраванне ў аналізуемым інвентары.

Мезенка Ганна Міхайлаўна, доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры рускай мовы Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. Займаецца пытаннямі анамастыкі. Аўтар кніг "Урбанонимия Белоруссии" (Мн., 1991) і "Назвы вуліц расказваюць" (Віцебск, 1995), а таксама шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

З ліку фанетычных змен адзначым наступныя:
1. Замена пачатковага /е/ на /о/ з пераходам /о/ у /а/ у выніку акання: Аўсей ← Евсевий, Астап ← Евстафий.
2. Замена /ф/ на /п/, /х/: Астап ← Евстафий, Атрахим ← Трофим, Пракоп ←Прокофий, Хама ← Фома, Пiлiп ← Филипп.
3. Спрашчэнне груп галосных:
/аа/ → /а/: Ісак ← Исаак;
/ео/ → /о/: Сямён ← Симеон, Фёдар ← Феодор;
/иа/ → /а/ у пачатку слова: Якаў ← Иаков;
/иоа/ → /а/: Якім ← Иоаким;
/иил/ → /іла/, /ыла/: Гаўрыла ← Гавриил, Даніла ← Даниил;
/ио/ → /о/ з прыстаўным /в/ у пачатку слова: Восіп ← Иосиф;
/ои/ → /а/: Масей ← Моисей;
/иу/ → /у/: Усцін ← Иустин.
4. Спрашчэнне груп зычных:
/гг/ → /г/: Агей ← Аггей;
/лл/ → /л/: Кірыл ← Кирилл;
/пп/ → /п/: Піліп ← Филипп;
/тф/ → /ц/: Мацвей ← Матфей.
5. Агульнаславянскае спалучэнне "мяккі зычны + и + j" зафіксавана ў трэцяй стадыі, адлюстроўвае прыпадабненне /j/ да папярэдняга мяккага зычнага: Ілля ← Илья ← Илия.
6. Прыстаўны зычны /в/: Верамей ← Еремей ← Иеремия.
7. Прыстаўны галосны /а/ перад спалучэннем зычных ў пачатку слова: Атрахім ← Трофим.
8. Страта пачатковага ненаціскнога галоснага /а/: Гапей ← Агапий.

Знайшлі адбітак у мужчынскім хрысціянскім іменніку Віцебска XVII ст. і такія фанетычныя змены, якія не абумоўлены фанетычнымі асаблівасцямі беларускай мовы:
1. Замена /н/ на /м/: Мікалай ← Николай, Мікіта ← Никита.
2. Замена /в/ на /б/: Абрам ← Аврам ← Авраам, Амброза ← Амвросий.
3. Замена /и/ на /у/: Курыла ← Кирилл.
4. Замена /о/ на /у/: Кузьма ← Косьма.
5. Замена /и/ на /е/ з пераходам /е/ у /а/ пасля мяккіх зычных у выніку якання: Сямён ← Симеон.
6. Замена /е/ на /а/: Савосцік ← Севастьян.
7. Замена /с/ на /з/: Амброза ← Амвросий, Кузьма ← Косьма.
8. Перанос націску на папярэдні склад пад уплывам польскай мовы: Богдан ← Багдан.

З марфалагічных змен для віцебскага іменніка ўласцівыя:
1. Страта канцавога склада -ий: Арцём ← Артемий, Апанас ← Афанасий, Астап ← Евстафий, Василь ← Василий, Ігнат ← Игнатий, Пракоп ← Прокофий, Яфім ← Евфимий.
2. Замена канцавога склада /ий/, /ей/, /ай/ і канцавой групы /ия/ на /а/: Аверка ← Аверкий, Азарка ← Азарий, Амброза ← Амвросий, Карніла ← Корнилий, Ярмола ← Ермолай.
3. Замена канцавога склада /ий/ на /ей/: Аняней ← Ананий, Аўсей ← Евсевий, Гапей ← Агапий, Дзямянцей ← Доментий, Сяргей ← Сергий.
4. Страта канцавой групы /ия/: Захар ← Захария.
5. Афармленне імёнаў пры дапамозе канцавога галоснага /а/ ад кананічных, якія заканчваліся спалучэннем зычных ці на /ил/: Даніла ← Даниил, Гаўрыла ← Гавриил, Кірыл ← Кирилл.

Калі адбыліся пералічаныя змены, адказаць цяжка, але большасць з іх адзначана яшчэ ў помніках старажытнарускай пісьменнасці.

Вынікам гэтых змен з'явілася ўтварэнне поўных размоўна-бытавых форм іх, якія ўжываліся паралельна з першымі: Кірыл і Курыла, Мікалай і Мікола і да т.п.

У аналізуемым інвентары Віцебска 1641 г. зарэгістравана 114 мужчынскіх імёнаў /з улікам варыянтаў/. Большасць сярод іх складаюць хрысціянскія імёны, кананізаваныя праваслаўнай /Атрахім ← Трофим, Навум ← Наум, Пракоп ← Прокофий, Ісак ← Исаак, Кандрат ← Кондрат, Хрол ← Флор, Цімафей ← Тимофей, Сцяпан ← Степан, Сямён ← Симеон, Сяргей ← Сергий, Усцін ← Устин і г.д./ ці праваслаўнай і каталіцкай царвой /Адам, Антоній, Давід, Дзмітрый, Ігнат ← Игнатий, Марк, Марцін, Павел, Пётр і г.д./; 2

імені, кананізаваныя толькі каталіцкай царквой /Геранім, Зенка ← Зянон/; 4 старажытныя славянскія імёны, адно з якіх кананізавана толькі праваслаўнай царквой - Уладзімір, адно - каталіцкай царквой - Станіслаў /у формах Стас, Стась/, адно - як праваслаўнай, так і каталіцкай царквой - Багдан /і Богдан/, адно, не кананізаванае ні праваслаўнай ні каталіцкай царквой, - Яраслаў /у форме Яраш/.

Захаваліся ў іменніку Віцебска XVII ст. і такія шырокараспаўсюджаныя раней некаляндарныя імёны дахрысціянскай пары, як *Ждан, Пярвашка*, зніжэнне ўжывальнасці якіх пачалося з пашырэннем хрысціянства на ўсёй тэрыторыі старажытнай Русі.

Аб згасанні некаляндарных імёнаў і тэмпах гэтага працэсу ў XVII ст. красамоўна сведчаць дадзеныя М.К.Фралова па Варонежу, прыведзеныя В.Д. Бандалетавым у кнізе "Руская анамастыка": "у 1629 г. гэтыя імёны складалі яшчэ 14% усіх выкарыстаных імёнаў, а ў 1696 г. - толькі каля 5%" [4].

Сустрэліся ў складзе інвентара 7 імёнаў, якія вытлумачыць нам не ўдалося. Гэта *Амілан* /магчыма, ад імя *Мелан*, якое існавала ў старых святцах/, *Астрахан, Івон, Макоча* /магчыма, ад *Марк, Марка ці Макар*/, *Садзок* /магчыма, ад *Садок*, параўн. рус. *Садко*/, *Шашыўка, Фуртук* /магчыма, ад *Фуртунат* замест *Фортунат* з лацінскай Fortunatus, што азначае "шчаслівы", параўн. Fortuna - старажытнарымская багіня шчасця/.

У даследуемай крыніцы разам з традыцыйна-царкоўнымі і размоўна-бытавымі імёнамі шырока выкарыстаны так званыя эмацыянальна-ацэначныя формы іх, утвораныя з дапамогай фармантаў -ка, -ак, -ік, -та, -ук, -уб, -уш. Самым прадуктыўным сярод іх з'яўляецца фармант -ка. Ён утвараў эмацыянальна-ацэначныя формы як ад поўных каляндарных імёнаў /Азарка ← Азарый, Андрэйка ← Андрэй, Зенка ← Зянон/, так і ад поўных размоўна-бытавых /Васька, Васка ← Васіль, Дзяніска ← Дзяніс, Захарка ← Захар, Іванка ← Іван, Янка ← Ян, Міхалка ← Міхал, Ходзька ← Ходар ← Фёдар, Юрка ← Юрый/ і ад скарочаных форм /Алёшка ← Алёша ← Аляксей, Атрошка ← Атроша ← Атрахім ← Трафім, Грышка ← Грыша ← Грыгорый, Дарошка ← Дароша ← Дарафей, Дзямешка ← Дзямеша ← Даміан, Мішка ← Міша ← Міхаіл, Яшка ← Яша ← Якаў/.

Астатнія фарманты малапрадуктыўныя, сустракаюцца па аднаму разу: Яцак ← Якаў, Савосцік ← Севасцьян, Якуб ← Якаў, Фуртук ← Фуртунат ← Фартунат, Якуш ← Якаў, Міхта ← Міхед ← Мяфодзій.

На нашу думку, эмацыянальна-ацэначнымі гэтыя варыянты імёнаў у адносінах да XVII ст. можна назваць толькі ўмоўна. Бяручы пад увагу жанр дакумента /дзелавы/, у якім яны выкарыстаны, можна меркаваць, што формы з эмацыянальна-ацэначнымі фармантамі ўжываліся і ў нейтральным значэнні. Няма сумнення, што ацэначныя фарманты ў інвентары з'яўляюцца дыферэнцыровачным сродкам адрознення асоб, якія маюць адно і тое ж каляндарнае імя.

Падводзячы папярэднія вынікі, трэба адзначыць, што большасць мужчынскіх імёнаў у інвентары зафіксавана ў размоўна-бытавых і традыцыйна-царкоўных формах. Які іх склад? Частотнасць? Адкажам на гэтыя пытанні, абапіраючыся на аналіз іменніка горада Віцебска, прыводзячы для параўнання скупыя, але адменныя ад папярэдніх дадзеныя мужчынскага іменніка вёсак, што належылі гораду на Дзвіне ў 1641 г.

Калі параўнаць увогуле імёны мужчын гараджан /114 імёнаў і 384 іменаванні/ і вяскоўцаў /30 імёнаў і 38 іменаванняў/, то можна заўважыць наступнае:
1. Каэфіцыент аднайменнасці ў горадзе амаль у тры разы вышэйшы, чым на вёсцы. Так, у горадзе нагрузка на кожнае імя роўная 3, 4, а на вёсцы - 1, 2.
2. Нягледзячы на тое, што мужчынскіх імёнаў вяскоўцаў зафіксавана ў 10 разоў менш, чым імёнаў гараджан, у іх склад уваходзіць 9 форм, якія адсутнічаюць у гарадскім іменніку: *Анісько, Аняней, Аўдзей, Лукаш, Міхна, Несцер, Сава, Сымон, Ходар*. Гэта дае падставы меркаваць, што ўжо ў сярэдзіне XVII ст. іменнікі гарадскога і вясковага насельніцтва адрозніваліся сваім асартыментам.
3. Калі варыянты імёнаў з суфіксам -к- у гарадскім іменніку афармлены фіналлю -а, то ў вясковым магла быць як фіналь -а, /*Гаўрыла, Грышка*/, так і фіналь -о, дарэчы часцей, чым -а /*Анісько, Васко, Грышко, Юрко*/.
Што датычыць частотнасці, то самым частым імем, якім называлі мужчын як у горадзе, так і на сяле, было *Іван*. У інвентары горада пад гэтым імем зарэгістравана 35 чалавек, пад яго каталіцкай формай *Ян* - 4, эмацыянальна-ацэначнымі формамі *Іванка* - 1, *Янка* - 1; сярод 38-мі вяскоўцаў з гэтым імем запісана 6 мужчын.

На другім па частаце ўжывання месцы ў горадзе знаходзіцца імя *Фёдар* з формамі *Федзя, Ходзька* /зафіксавана 24 разы/, на вёсцы другое месца падзялілі імёны *Фёдар, Грышка* /*Грышко, Міхаіл*/ *Міхна*. Астатнія імёны вясковай часткі іменніка, зафіксаваныя аналізуемым інвентаром, адносяцца да ліку разавых і, за выключэннем раней адзначаных адменных, паўтараюць імёны гарадской часткі інвентара.

У першы дзесятак самых ужывальных у горадзе імёнаў, акрамя *Іван* і *Фёдар*, увайшлі таксама *Андрэй /Андрэйка/* - 21, *Грыгорый /Рыгор, Грышка/* - 20, *Багдан /Богдан/* - 18, *Васіль /Васька, Васка, Базыль/* - 16, *Міхаіл /Міхал, Міхалка, Мішка/* - 12, *Сямён* - 11, *Сцяпан /Стэфан, Стафан/* - 9, *Якаў /Яшка, Якуб, Яцак/* - 8.

Частата іх ужывання не выпадковая і тлумачыцца залежнасцю працэсу называння дзяцей у XVII ст. ад святцаў: так, імя *Іван* значылася ў календары 79 разоў на год.

Праваслаўны і каталіцкі месяцасловы з'яўляліся высокааўтарытэтнымі канонамі, якія забяспечвалі больш або менш падобную ўжывальнасць імёнаў на розных тэрыторыях. Мабыць, менавіта гэтым тлумачыцца той факт, што дзесятак самых распаўсюджаных у Віцебску імёнаў, дзе рымска-каталіцкая сістэма іменавання была слаба пашырана, амаль поўнасцю супадае з дзесяткам самых частых імёнаў у гарадах Расіі XVII ст., прыведзеным у памянёнай працы В.Д.Бандалетава: *Иван, Фёдор, Василий, Григорий, Пётр, Андрей, Семён, Степан, Михаил, Никита* [5].

Было б недаравальна не прывесці тут і дадзеныя С.І.Зініна, які ў пералік найбольш папулярных імёнаў у рускіх гарадах названага стагоддзя ўключыў наступныя: *Иван, Алексей, Василий, Григорий, Никита, Андрей, Пётр, Степан, Фёдор* [6].

Пры гэтым трэба памятаць, што, хоць пры наданні імені нованароджанаму першаступеннае значэнне меў царкоўны каляндар, у некаторых выпадках выбар быў усё ж такі адносна вольным. Напрыклад, на 22 жніўня ў праваслаўным календары прыходзілася 7 */Алексей, Антон, Дмитрий, Иван, Матвей, Пётр, Яков/*, а ў некаторых календарах яшчэ 3 імені: *Леонтий, Маркиан, Юлиан*. З усіх гэтых імёнаў пры згодзе святара можна было выбіраць найбольш пажаданае.

Паказальна, што першая пяцёрка самых ужывальных у Віцебску XVII ст. імёнаў значна больш адрозніваецца ад пяцёркі найбольш распаўсюджаных мужчынскіх імёнаў Брэстчыны і Гродзеншчыны XV-XVII стст., дзе ўплыў каталіцкай сістэмы іменавання быў значна мацнейшым: супадаюць толькі два імені - *Іван* і *Андрэй*, - прычым, калі ў віцебскім іменніку імя *Андрэй* займае трэцюю пазіцыю, то ў паўднёва-заходнім спісе яно знаходзіцца на другой ступені, параўн.: *Іван /Ян/, Андрэй, Матфей, Станіслаў, Пётр* [7].

Усё гэта з'яўляецца сведчаннем складанасці анамастычнай сітуацыі на Беларусі разглядаемага перыяду, якая заключалася ва ўзаемадзеянні дзвюх кананічных сістэм імёнаў.

Ступень паўтаральнасці астатніх імёнаў інвентара наступная: па 7 разоў ужыты імёны або іх формы *Гаўрыла, Лявон, Восіп, Цімафей /Цімох/*; па 6 - *Захар /Захарка/, Мацвей, Мікалай /Мікола/, Даніла*; па 5 - *Павел, Марк, Юрый /Юрка, Юрко/*; па 4 - *Аляксей /Алёшка/, Ілля, Лаўрын, Марцін, Мікіта*; па 3 - *Апанас, Арцём, Атрахім /Атрошка/, Карніла, Кірыл /Курыла/, Кузьма, Пракоп, Самуіл, Хама*; па 2 - *Адам, Аляксандр, Амілан, Дзімітрый, Дзямешка, Кандрат, Карп, Масей /Мойшка/, Нікіфар, Пётр, Раман, Себасцьян /Савосцік/, Сяргей, Уладзімір, Яраш.*

40 імёнаў адзначана па аднаму разу: *Абрам, Аверка, Агей, Азарка, Антоній, Анціп, Амброза, Арцымон, Астап, Астрахан, Аўсей, Валынец, Верамей, Гапей, Геранім, Давід, Дарошка, Дземянцей, Дзяніска, Ждан, Зенка, Івон, Ісак, Клім, Логвін, Макоча, Міхта, Навум, Нікан, Парфён, Пярвашка, Сазон, Спірыд, Усцін, Фуртук, Хрол, Цярэня, Якім, Ярмола, Садзок.*

Дарэчы будзе тут адзначыць, што і разавыя імёны віцебскіх жыхароў амаль не паўтараюць імёны, якія адзначаны па аднаму разу ў гродзенскіх і брэсцкіх актах XV-XVII стст. Прывядзём іх у арфаграфіі цытуемай крыніцы: *Арнольд, Владимир, Гаий, Дасей /у форме Дось/, Елисей, Офей, Илларион /Ларион/, Иннокентий, Каллист /Калист/, Кароль, Кирик, Македон /Макидон/, Мефодий /Мехвед/, Михей, Назарий /Назар/, Нафанаил, Никодим, Онисифор, Фавстиан, Фирс, Христофор* [8].

Безумоўна, распаўсюджанасць асобных імёнаў залежыла галоўным чынам ад таго, наколькі часта яны сустракаліся ў календары. Але тлумачыць непапулярнасць імёнаў толькі гэтым было б няправільна. Як ужо адзначалі А.У.Суслава і А.В.Суперанская, "аказваецца,для таго каб растлумачыць ступень паўтаральнасці асобных уласных імёнаў у насельніцтва, трэба прыняць пад увагу шмат іншых абставін, пра якія часам забываюць. Гэта з'явы моўнага парадку /сугучнасць уласных імёнаў са словамі рускай */у нашым выпадку беларускай - Г.М./* мовы/, уздзеянне грамадска-бытавых фактараў, у тым ліку фальклору /былін, казак, павер'яў/, народных прыкмет, звязаных з сельскагаспадарчымі работамі і прылічаных да пэўных дзён календара" [9], акрамя таго, сямейныя традыцыі, асабісты густ і нават мода на імёны.

Такім чынам, мужчынскія імёны інвентара Віцебска 1641 г. характарызуюцца вялікай разнастайнасцю, уключаюць у свой склад як кананічныя праваслаўныя і каталіцкія, так і старажытныя славянскія імёны

/92% кананічных, 2% - славянскіх, 5% - нявытлумачаных/. Пераважная большасць з іх - імёны, кананізаваныя праваслаўнай царквой. Тыя ж, што кананізаваны як праваслаўнай, так і каталіцкай цэрквамі, часцей ужываюцца ў форме, якая адпавядае візантыйска-грэчаскай сістэме іменавання мужчын.

Сярэдні каэфіцыент аднайменнасці ў інвентары 1641 г. быў у 3,6 раза ніжэйшы за цяперашні /параўн.: 1641 г. - 3,4; 1990 г. - 12,3/.

Дарэчы, сучасным віцяблянам, а магчыма, і не толькі ім, будзе,мабыць, цікава даведацца, якя імёны XVII ст. ужываюцца і цяпер, наколькі змянілася іх папулярнасць.

Супастаўляльны аналіз мужчынскіх уласных імёнаў Віцебска даў магчымасць адзначыць 30 імёнаў, ужывальных як у мінулым, так і цяпер. Да іх належаць *Аляксандр, Арцём, Андрэй, Антон, Грыгорый, Дмітрый, Дзяніс, Данііл, Іван /Ян/, Ілля, Кірыл, Леанід, Міхаіл, Мацвей, Мікалай, Мікіта, Павел, Раман, Станіслаў, Сцяпан, Сяргей, Сямён, Уладзімір, Фёдар, Філіп, Цімафей, Юрый, Яраслаў, Яфім.*

Пры гэтым самымі частымі з іх у наш час з'яўляюцца *Аляксандр* /з формай *Алесь*, не зарэгістраванай у аналізуемым інвентары/, *Дмітрый, Сяргей*, якія ў XVII ст. займалі 16-ю пазіцыю, гэта значыць ужытыя былі толькі па два разы; імёны *Аляксей, Павел, Арцём* з 12-га, 13-га, 15-га месцаў па ўжывальнасці падняліся адпаведна на 7-е, 8-е і 10-е; імёнаў жа *Яўгеній, Максім, Ігар*, якія цяпер знаходзяцца на 4-м, 6-м і 10-м /разам з імем *Арцём*/, у інвентары 1641 г. зусім не было. Толькі імя *Андрэй*, якое займала 3-ю ступень па папулярнасці ў XVII ст., амаль не змяніла свой каэфіцыент аднайменнасці /1641 г. - 1,83; 1990 г. - 1,75/ і знаходзіцца цяпер на 5-м месцы.

Наадварот, самае ўжывальнае імя 1641 г. *Іван/Ян/* з першай ступені перамясцілася на 11-ю /ім у 1990 г. назвалі 20 хлопчыкаў/, імёны *Фёдар, Сямён, Грыгорый, Сцяпан* з 2-й, 8-й, 4-й і 9-й ступені - на 25-ю і 26-ю /адзін ці два хлопчыкі атрымалі гэтыя імёны ў 1990 г./, імя *Міхаіл* апынулася на 19-м месцы /у 1641 г. было на 7-м/; імёны ж *Багдан, Васілій, Якаў*, якія ў XVII ст. займалі 5-ю, 6-ю і 10-ю пазіцыі, у 1990 г. наогул не зарэгістраваны.

Прыведзеная ніжэй табліца характарызуе змяненне папулярнасці дзесяці мужчынскіх уласных імёнаў, найбольш ужывальных у Віцебску ў сярэдзіне XVII і ў канцы XX стст.

Імёны	**Месца па ўжывальнасці**	
	1641 г	**1990 г.**
Аляксандр	*16*	*1*
Аляксей	*12*	*7*
Андрэй	*3*	*5*
Арцём	*15*	*10*
Багдан	*5*	*не зарэгістравана*
Васілій	*6*	*не зарэгістравана*
Грыгорый	*4*	*25*
Дзяніс	*17*	*9*
Дмітрый	*16*	*2*
Іван /Ян/	*1*	*11*
Ігар	*не зарэгістравана*	*10*
Максім	*не зарэгістравана*	*6*
Міхаіл	*7*	*19*
Павел	*13*	*8*
Сцяпан	*9*	*25*
Сямён	*8*	*26*
Сяргей	*16*	*3*
Фёдар	*2*	*26*
Якаў	*10*	*не зарэгістравана*
Яўгеній	не зарэгістравана	4

Як вынікае з аналізу табліцы, дзесяткі самых папулярных імёнаў 1641 і 1990 гг. супадаюць толькі ў адным імені Андрэй. Але галоўны вынік не ў гэтым, а ў тым, што з 10-ці самых папулярных імёнаў у наш час 7 ужываліся і ў XVII ст., і толькі тры з іх *Ігар, Максім, Яўгеній* не зарэгістраваны ў інвентары 1641 г.,

хоць гэта зусім не азначае, што такія імёны ў Віцебску тады не ўжываліся: у інвентары рэгістраваліся імёны толькі гаспадароў уласнасці. Якія імёны мелі астатнія жыхары, нам, на жаль, невядома.

Усё сказанае сведчыць пра пэўную стабільнасць і пераемнасць іменніка віцяблян на працягу апошніх трох стагоддзяў, якая трымаецца на традыцыйных беларускіх імёнах кананічнага рэпертуара, што захоўваюць сваю ўжывальнасць, нягледзячы на значную амплітуду хістанняў уласных мужчынскіх імёнаў - ад частых да разавых.

Літаратура і крыніцы:

1. Рукапісны аддзел бібліятэкі Акадэміі навук Літвы, ф. 17, 324 л.
2. Витебск: Энциклопедический справочник. Мн., 1988. С. 16-17.
3. Бірыла М.В. Беларуская антрапанімія. Структура ўласных мужчынскіх імён. Мн., 1982. С. 7-15.
4. Бондалетов В.Д. Русская ономастика. М., 1983. С. 108-109.
5. Тамсама. С. 109.
6. Зинин С.И. Введение в русскую антропонимию /Пособие для студентов-заочников/. Ташкент, 1972. С. 76.
7. Устинович А.К. Мужские личные имена в гродненских и брестских актах XV-XVII вв. Антропонимика. М., 1970. С. 266.
8. Тамсама.
9. Суслова А.В., Суперанская А.В. О русских именах. Л., 1985. С. 76.

Іна АБРАМАВА

ГРАМАТА СТАНІСЛАВА АЎГУСТА БАЗЫЛЬЯНАМ ЛІТОЎСКАЙ ПРАВІНЦЫІ 1768 года

У фондах Віцебскага абласнога краязнаўчага музея захоўваецца арыгінальны дакумент - каралеўскі прывілей Станіслава Аўгуста, ахвяраваны базыльянам Літоўскай правінцыі на перанос друкарні з Вільні ў Віцебск. Датаваны дакумент 1768 годам.

Грамата ўяўляе сабой аркуш пергаменту прамавугольнай формы памерам 313 х 500 мм, на ліцавым баку якога чарніламі чорнага колеру друкаванымі літарамі напісаны тэкст на лацінскай мове. Пад тэкстам змешчаны ўласнаручны каралеўскі подпіс "Stanislaus Augustuis Rex". Ніжні край граматы загнуты на 70 мм па шырыні. На ім па цэнтры зроблены тры адтуліны, размешчаныя ў форме трохкутніка, праз якія прапушчаны віты шнур шэра-блакітнага колеру са звязанымі вузламі канцамі. На шнуры прымацавана сургучная пячатка. Пячатка захоўваецца ў медным футарале круглай формы дыяметрам 113 мм, на накрыўцы якога начаканены геаметрычны арнамент, што атачае зорку з шасцю промнямі, размешчаную ў цэнтры. На сургучы чырвонага колеру адбітак вялікай пячаткі Станіслава Аўгуста Панятоўскага. У полі пячаткі шчыт, на якім змешчаны герб "Пагоня". У руцэ вершніка шчыт з падвойным крыжам. Над шчытом княжацкая карона. Па краях шчытатрымальнікі абапіраюцца на шчыты з выявамі родавага герба "Цялё" і манаграмы з літар SAR (Stanislaus Augustus Rex). Унізе дата MDCCLXIV. Па малым коле размешчаны выявы зямельных гербаў: аднагаловы арол, Калюмны, мядзведзь стаячы, мужчынская і жаночая постаці, арханёл (?), галава Спаса (?), алень, смаленскі сцяг, мужчынская постаць са шчытом і алебардай, крыж, Пагоня. Па вялікім коле размешчана наступная легенда: STANISLAVS AVGVSTVS D.G. REX POL.M.DVX.LITH.RVS.PRVS.MAS.SAM.KIO.VOL.PODO.PODL.LIVO.SMO.SEV. CZERN.

На адваротным баку граматы ў левым верхнім куце наклеены папяровы ярлычок памерам 48 х 50 мм белага колеру з чорным геаметрычным арнаментам па баках. На ім па перыметры надпіс: "ВИТЕБСКОЕ ЦЕРК.-АРХЕОЛОГ. ДРЕВЛЕХРАНИЛИЩЕ ЕПАРХИАЛЬНОЕ". У цэнтры ад рукі зроблены наступны запіс: "Оп. N220. Пост. въ 1895 г. 5 апреля. От А.П.Сапунова".

Першапачатковa грамата захоўвалася ў архіве Віцебскага базыльянскага кляштара, аб чым сустракаем звесткі ў "Сумарыушы архіва Віцебскага кляштара Св.Базыля", якi захоўваецца зараз у Нацыянальным архіве Рэспублікі Беларусь (ф.2617, воп.1, спр.2, арк.85). Далейшы лёс гэтага дакумента і яго месцазнаходжанне пасля закрыцця кляштара ў 1799 г. застаюцца невядомымі. І толькі ў канцы XIX ст. грамата была знойдзена А.П.Сапуновым і 5 красавіка 1895 г. ахвяравана Віцебскаму царкоўна-археалагічнаму старажытнасховішчу, фонды якога, як вядома, у 1919 г. увайшлі ў склад губернскага музея (зараз Віцебскі абласны краязнаўчы музей).

Грамата мае наступны змест (пераклад з лацінскай):

"Станіслаў Аўгуст Боскай міласцю кароль Польшчы, вялікі князь Рускі, Прускі, Мазавецкі, Жмудскі, Кіеўскі, Валынскі, Падольскі, Падляскі, Інфлянцкі, Смаленскі, Северскі, Чарнігаўскі.

Апавяшчаем граматай Нашай усіх, каму ведаць пра тое належыць, і кожнага падданага Нашага. Такім чынам, у адпаведнасці з пажаданнямі айцоў ордэна базыльян правінцыі Літоўскай выказваем Нашае жаданне і выкладаем наступныя факты: за час праўлення Польшчай колькасць Нашых прыхільнікаў узрасла, і не без вялікага задавальнення Нашага гэта канстатуем, асабліва прыхільнікаў каталіцкай царквы, чые абрады выконваюцца, належным чынам старанна і дбайна вывучаюцца. Дапамагае ў гэтым друкарня ў Вільні, якая мае ахвяраваныя ёй прывілеі. Першы з іх дараваны ў Вільні 25 ліпеня 1589 года, другі генеральнай камісіяй у Варшаве 9 кастрычніка 1592 года, трэці дараваны ў Вільні 9 траўня 1633

Абрамава Іна Аляксандраўна, вядучы навуковы супрацоўнік Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Займаецца гісторыяй Віцебшчыны да 1917 г., асаблівую ўвагу надае вывучэнню пісьмовых помнікаў мінулага. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

года вяльможнымі каралямі польскімі, папярэднікамі Нашымі, а менавіта Жыгімонтам III і Уладзіславам IV, а таксама Янам Казімірам, Аўгустам II і ўсім Нашым ласкавым спачуваннем пацвярджаем, працягваем і асабіста юрыдычна зацвярджаем. У горадзе Нашым Вільні зараз размешчана вялікая колькасць падобных вольных друкарняў. Выказваем магчымасць пераезду віленскай друкарні з усім абсталяваннем, матэрыяламі, маёмасцю ў горад Наш Віцебск з захаваннем усіх наданых вышэй прывілеяў, асабіста прыхільныя ў прадстаўленні зручнасцяў для пераезду. Аб тым Нашае маленне і надаем звыш таго Нашае ўхваленне свабоды дзейнняў, а таксама ласкава зацвярджаем спецыяльны прывілей. Мы, Кароль Станіслаў Аўгуст, працягваем славу папярэднікаў і прыхільнасць у панаванне Нашае, выказваем гатоўнасць да павелічэння і размяшчэння дзе заўгодна новых устаноў, ласкава выказваем такое жаданне, а таксама яшчэ раз Наш пладаносны Каралеўскі знак пацвярджаем. Друкарня базыльян перамяшчаецца ў горад Наш Віцебск, а таксама можа быць перавезена назад з Віцебска ў Вільню (выказваем Нашу Каралеўскую згоду). У выпадку, калі гэта будзе выгадна, у чым Нашу поўную згоду выяўляем, адпаведна папярэднім прывілеям і асігнаванням, аднаўляем друкаванне манаскіх кніг як на грэчаскай, лацінскай, так і на рускай мовах, прытрымліваючыся кананічных і Нашых дзяржаўных правілаў. Такім чынам, маёмасны стан і колькасць друкарняў Нашай Каралеўскай Вялікасці папоўніцца, а Наша Каралеўская ўлада іх абароніць. Каралеўскі ўказ замацаваны подпісам і пацвярджае прывілеі, каб ніхто не замінаў і не перашкаджаў справе базыльян, а абараняў. Пацвярджаем подпісам Нашым і вялікай пячаткай Вялікага Княства Літоўскага. Наданы ў Варшаве дня IX месяца лістапада ў год ад Нараджэння Хрыстова MDCCLXVIII, у V год Нашага праўлення.

Станіслаў Аўгуст Кароль.

Каралеўскі прывілей базыльянам Літоўскай правінцыі на перанос друкарні з Вільні ў Віцебск.

Юзаф Дуленба, Яго Каралеўскай Міласці сакратар вялікай пячаткі Вялікага Княства Літоўскага".

Васіль ПУЦКО

АБРАЗЫ З ВЁСКІ ЛАТЫГАВА: АРХАІЧНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ Ў БЕЛАРУСКІМ ІКАНАПІСЕ СЯРЭДЗІНЫ XVIII СТ.

У гісторыю культуры Беларусі XVIII стагоддзе ўвайшло галоўным чынам як час росквіту палацавага і сядзібнага мастацтва, свецкага партрэта, пышнай барочнай скульптуры. У новым асяроддзі адбываецца актыўнае ўключэнне іканапісання ў заходнееўрапейскую культуру, і яно існуе і развіваецца паміж традыцыяй і еўрапеізацыяй. Тое, што сляды гэтага павінны былі праявіцца перш за ўсё ў элітарным жывапісе, зразумела. Аднак адзначаная плынь пранікае і ў творчасць правінцыйных народных іканапісцаў і часам прыкметна відазмяняе традыцыйнае мастацтва. З другога боку, новыя мастацкія ўзоры знаходзяць пераасэнсаванне сродкамі апошняга. У выніку з'яўляюцца кампрамісныя формы, што ўказваюць на тыя складаныя ўмовы, у якіх аказаліся уніяцкія мастакі пасля сабору ў Замосці ў 1720 г. Грэка-каталіцкая царква ў той час страціла амаль усю шляхту, і дэмакратычнае асяроддзе з яе эстэтычнымі густамі нагадвала аб сабе ва ўсіх тых выпадках, калі выступала ў ролі заказчыка.

Для ілюстрацыі гэтай з'явы наўрад ці можна знайсці больш яркі прыклад, чым той, які даюць абразы з царквы в.Латыгава на Віцебшчыне, напісаныя мясцовым майстрам у 1740-х гадах. Усяго было вывезена адтуль у Віцебскі царкоўна-археалагічны музей 18 абразоў. [1] Пазней гэтыя творы прыцягнулі ўвагу М.М.Шчакаціхіна, які вызначыў "Нараджэнне Хрыстова" як адно з найбольш характэрных для помнікаў латыгаўскай групы, кампазіцыйна набліжанае да гравюр куцеінскага "Трэфалагіёна" 1647 г.; "Каранаванне Маці Боскай" ён суадносіў з кампазіцыяй некаторых гравюрных узораў, такіх, як верхняя частка "Успення" - гравюры В.Вашчанкі ў магілёўскім выданні "Акафістаў усесядмічных" 1698 г. [2] Абразы, вывезеныя ў 1898 г. у Віцебск, захаваліся толькі часткова: большая іх частка знікла ў гады другой сусветнай вайны, а ацалелыя шэсць твораў зараз знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі ў Мінску. [3] Два з іх датаваны адпаведна 1744 і 1746 гг. і вядомы ў літаратуры як працы латыгаўскага майстра. [4] Яго пэндзлю належалі абразы: "Вогненнае ўзыходжанне Іллі" (1744г.), "Цуда Георгія аб змею. Уласій", "Міхаіл. Ілля", "Міхаіл. Мікола", "Іаан і Пётр", "Сімяон Столпнік і Іаан Прадцеча", "Благавешчанне. Параскева" і "Уваскрасенне". З іх толькі адзін, з выявай арханёла Міхаіла і Св.Міколы, захаваўся і знаходзіцца зараз у Казанскай царкве былога Маркава манастыра ў Віцебску. [5]

Абразы "Хрыстос Уседзяржыцель" (пам. 108 х 58 см), "Маці Боская Адзігітрыя Мінская" (пам. 109 х 60,5 см) былі мясцовымі ў іканастасе. Але ад іх не надта адрозніваюцца па памерах і іншыя з таго ж самага храма: "Нараджэнне Хрыстова" (82 х 64 см), "Пакроў" (95 х 69 см), "Каранаванне Маці Боскай" (115 х 89 см) і "Св.Мікола" (84 х 46 см). Таму па іх рэканструяваць увесь іканастас складана. Хоць па сюжэтах і памерах амаль для кожнай выявы месца можа быць вызначана з вялікай верагоднасцю, бо агульная схема заставалася адносна стабільнай.

Латыгаўскія абразы цікавыя тым, што яны дазваляюць меркаваць аб тым накірунку ў іканапісе, які ў сваім развіцці быццам бы балансуе паміж мастацтвам і рамяством, паміж традыцыяй і новай мастацкай плынню. Наўрад ці варта сумнявацца ў тым, што майстар не вельмі абцяжарваў сябе пошукамі ўзораў, ён відавочна выкарыстоўваў самыя звыклыя і распаўсюджаныя. Узяць хоць бы іканаграфічную схему мясцовых абразоў з выявамі Хрыста Уседзяржыцеля і Маці Боскай Мінскай. Яны ўзыходзяць да ранніх арыгіналаў, якія карысталіся шырокай папулярнасцю на мяжы XVII і XVIII стст., аб чым дазваляюць меркаваць спісы, што захаваліся да нашага часу і былі выкананы як у Беларусі, так і ў суседняй Валыні. З апошняй гісторыя надоўга звязала Беларусь, а рухомасць палітычных межаў часамі вельмі ўскладняе размежаванне мастацкіх помнікаў па нацыянальнай прыкмеце заказчыкаў і майстроў, і ў шэрагу выпадкаў гэтыя творы могуць быць прадметам гісторыі абодвух народаў. Аднак гэта не тычыцца кола прац майстра з в.Латыгава, архаізуючыя тэндэнцыі якога вымагаюць тлумачэння як гісторыка-культурная з'ява.

Пуцко Васіль Рыгоравіч, намеснік дырэктара па навуцы Калужскага абласнога мастацкага музея. Займаецца вывучэннем мастацтва хрысціянскага сярэднявечча і класічнага мастацтва Захаду. Аўтар манаграфіі "Русское монашество XV века" (Калуга, 1992), а таксама шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

Выява Хрыста пакаленная. Ён прадстаўлены ў традыцыйнай строга франтальнай паставе, апрануты ў чырванаваты хітон і шэра-блакітны гімацій, сабраны ў шырокія вольныя складкі, бласлаўляе правай рукой перад грудзямі, а ў левай трымае кнігу, разгорнутую на словах: "Придите благословенны Отца Моего". Твар падаўгаватага авалу, з буйнымі правільнымі рысамі, апраўлены пасмамі спадаючых на плечы доўгіх цёмнарусых валасоў. Вушы вылучаны памерамі, што складае характэрную іканаграфічную асаблівасць беларускіх і валынскіх абразоў XVII-XVIII стст. ("ибо Всеслышащий"). Німб з крыжовым дзяленнем і звычайнымі літарнымі пазначэннямі. Фон зеленавата-вохрысты, быццам бы часткова імітуючы залаты. Манаграмы Хрыста рознатыповыя і разам з радкамі евангельскага тэкста на старонках разгорнутай кнігі пацвярджаюць, што іканапісец не валодаў мастацтвам шрыфта. Спакойная аліўкава-срабрыстая гама і абагуленасць манеры пісьма ў спалучэнні са строгім іканаграфічным тыпам маглі б некалькі ўскладніць датыроўку абраза, калі б не некаторыя дэталі, якія ўказваюць на спрашчэнне больш вытанчанага арыгінала.

Мы не ведаем, дзе дакладна знаходзіўся гэты твор, аднак мяркуючы па яго спісах, што сустракаюцца на Валыні, ён шанаваўся і карыстаўся папулярнасцю ў цэлым вялікім рэгіёне. Аб тым, наколькі тыпалагічны варыянт адрозніваецца ад вядомых на Беларусі больш ранніх абразоў Хрыста Уседзяржыцеля, можна меркаваць па захаваных помніках сакральнага жывапісу XVI-XVII стст. [6] Калі латыгаўскі абраз параўнаць з датаваным 1684 г. з в.Дацін Ковельскага павета, заказаны Іванам Хецікам, то магчыма прасачыць вельмі паслядоўнае спрашчэнне ўсіх тых дэталяў, узнаўленне якіх патрабавала добрай прафесійнай падрыхтоўкі. Гэта тычыцца ў першую чаргу мадэліроўкі твара, пясцяў рук, вопраткі і ўзнаўлення іх арнаментальнай аздобы. Народны майстар надае вобразу сваё асэнсаванне, па сутнасці максімальна выводзячы адлюстраванне з-пад еўрапейскага мастацкага стылю, які вызначае яго характар.

Абраз "Маці Боская Адзігітрыя Мінская", датаваны 1744 г., з'яўляецца парным у адносінах да папярэдняга і, такім чынам, вызначае час і яго выканання. Тут усе прыкметы той жа самай індывідуальнай манеры, той жа стрыманы каларыт з прыгашонымі ружова-срабрыстымі танамі. Але фон шэра-блакітны, як і больш цёмны фон хітона з барочным раслінным узорам; зверху чырвоны, усыпаны зоркамі мафорый. На левай руцэ Маці Боскай - дзіця ў белым хітоне і залацістым, упрыгожаным зоркамі гімацыі, з дзяржавай у левай руцэ. На галовах Маці Боскай і дзіцяці кароны. Твары выразна адлюстроўваюць народны ідэал прыгажосці. Асабліва іканапісец звяртае ўвагу на перадачу вялікіх шырока расплюшчаных вачэй. У цэлым ад абраза вее архаікай значна ў большай ступені, чым ад першавобраза - таго абраза, які, паводле падання, 13 жніўня 1500 г. з'явіўся ў Мінску на рацэ Свіслачы. [7] Узнаўленні названага арыгінала розныя і, натуральна, часам з прыкметамі істотнай інтэрпрэтацыі іканаграфіі, якая праяўляецца галоўным чынам не толькі ў змяненні характара малюнка і прапорцый фігур, але і ў пераасэнсаванні дэталяў. Як вядома, у арыгінале Маці Боская са скіпетрам у руцэ, але без кароны, дзіця таксама. На абразе з в.Гошчы Астрожскага павета, выкананым на пачатку XVIII ст. і адзначаным фальклорным тлумачэннем вобраза, ужо з'яўляецца на самой Маці Боскай карона, але ў руцэ няма скіпетра. [8] Латыгаўскі абраз адлюстроўвае наступны этап у адаптацыі іканаграфічнай формулы Маці Боскай Адзігітрыі Мінскай, які збліжае яе з заходняй традыцыяй. У цэлым гэты працэс не ўсюды праходзіў раўнамерна, і таму ў тым жа XVIII ст. можна бачыць на Беларусі абразы без такіх новазменаў, як, напрыклад, абраз з Георгіеўскай магільнікавай царквы г.Косава (1729г.). [9]

Абраз "Св.Мікола" цікавы ўжо тым, што майстар ідзе ад развітай барочнай іканаграфіі і, пераадольваючы пышныя формы стылю барока, імкнецца зрабіць выяву больш строгай і адпавядаючай агульнаму характару іншых абразоў з в.Латыгава. У мастацкіх адносінах гэты твор наўрад ці можа атрымаць высокую адзнаку. Падобна на тое, што ён выкананы іншай рукой, чым два папярэднія абразы. Іканапісец старанна, але крыху нясмела мадэляваў твар святога з ледзь прыкметнымі светлаценевымі пераходамі, апраўлены пасмамі сівеючых валасоў і кароткай шырокай барадой. Аднак пясцям рук даў больш графічнае адлюстраванне. Засяродзіўшы намаганні на аправе Евангелля з металічнымі накладкамі і жамчужнай вобніззю (з відавочнымі ўздзеяннямі рэалій), ён шырокімі і безсістэмнымі мазкамі прапісаў зялёны падрызнік, чырвоную фелонь і відавочна мяркуемы парчовым амафор з раслінным узорам, але без крыжоў. Забыўся ён і аб тым, што абавязковай прыналежнасцю епіскапскага ўбрання з'яўляецца таксама епітрахіль і паліца (епіганацій), якая ў старажытнасці прывешвалася да пояса. Яшчэ больш абагуленымі і экспрэсіўнымі з'яўляюцца воблачныя пакаленныя выявы Хрыста з Евангеллем і Маці Боскай з епіскапскім амафорам (белым без крыжоў), якія вылучаюцца на залацістым, неахайна спярэшчаным лістамі фоне. Выгляд Маці Боскай з вольна разыходзячыміся краямі мафорыя, што робіць бачным белы павойнік, прымушае ўспомніць нямецкі рэлігійны жывапіс пачатку XV ст. [10] Безумоўна, размова ідзе зусім не пра непасрэдны зварот правінцыйнага майстра да еўрапейскай мастацкай спадчыны эпохі Рэнесансу, а хутчэй пра жыццёвасць апошняга.

Абраз Св.Міколы ва ўкраінска-беларускім уніяцкім асяроддзі XVIII ст. атрымлівае ў іканапісанні самую разнастайную інтэрпрэтацыю, якая сведчыць пра зварот да розных узораў - традыцыйных іканапісных і гравюр, на якіх святога іншым разам прадстаўляюць ужо ў сакасе і мітры. [11] Але, мяркуючы па вучнёўскіх малюнках Кіева-Лаўрскай іканапіснай майстэрні, на ўсходніх землях перавагу аддавалі менавіта той іканаграфічнай формуле, якая ў часткова спрошчаным варыянце прадстаўлена творам з в.Латыгава. [12]

Непараўнальна больш цікавыя шматфігурныя кампазіцыі, і сярод іх, бясспрэчна, лепшым з'яўляецца абраз "Нараджэнне Хрыстова", датаваны 1746 г. Тут найбольш моцны фальклорны элемент, пад уздзеяннем якога майстар рашуча перапрацоўвае запазычаную класічную схему заходняга паходжання. Яна адрозніваецца ад традыцыйнай візантыйскай тым, што Маці Боская намалявана не ў паставе лежачы ці седзячы, а ўкленчыўшы. [13] Дакладней, тут прадстаўлена пакланенне вешчуноў, таксама ўкленчаных, з каронамі на галовах, якія трымаюць у руках каштоўны посуд, што ахвяруюць спавітаму і абкружанаму ззяннем дзіцяці Хрысту, які ляжыць у яслях. Іканапісец, мяркуючы па ўсім, да канца не зразумеў паставу Маці Боскай: укленчаная яна ці стаіць выпрастаўшыся на поўны рост, як і замыкаючы сцэну Язэп, які абапіраецца на палку і блаславяе правай рукой перад грудзямі. Падзеі адбываюцца каля крытага саломай хлява, і, такім чынам, з'яўленне ля яслей вала і асла выглядае зусім натуральна. Агульны матыў відавочна навеяны заходнімі гравюрамі, але майстрам мог быць запазычаны і з гравюр куцеінскага "Трэфалагіёна" 1647 г. (дзе кампазіцыя прадстаўлена ў люстраным адбітку і з іншым размяшчэннем фігур, прычым, пастухоў, а не вешчуноў), і з іншай крыніцы. Замест нябёснага хора спяваючых анёлаў тут змешчана фігура арханёла Міхаіла, які стаіць на воблаку з узнятым аголеным мячом, апрануты ў воінскія даспехі і левай рукой указвае на Віфлеемскую зорку з лацінскім абазначэннем імя Ісуса ў яе медальёне. Такім чынам, тут быццам бы перапляліся рысы евангельскага сюжэта і народнага каляндарнага свята, якое мела сваю яскравую непаўторнасць. [14] Дарэмна было б шукаць тэматычнае абгрунтаванне ўключэнню фігуры арханёла Міхаіла ў прадстаўленую схему - у яго дзеяннях няма гэтага сюжэта. Аднак звычай уключэння гэтай выявы (хоць і ў іншым адзенні і паставе) зафіксаваны ў загалоўнай мініяцюры Каўроўскага евангелля XIV ст. - рукапісе галіцка-валынскага паходжання, які вылучаецца сваім архаізмам. Значыць, крыніца павінна быць яшчэ больш старажытнай, на што, у прыватнасці, указваюць і надпісы на шыльдачках - своеасаблівыя адгалоскі антычных "тытулі", што часткова захаваліся ў балгарскіх фрэсках XIV ст. [15]

У латыгаўскім абразе "Нараджэнне Хрыстова", які вытрыманы ў мяккай зялёна-срабрыстай гаме, мудрагеліста спалучаюцца заходняя схема, фальклорнае яе тлумачэнне і сляды даўнейшай мастацкай традыцыі. Эмацыянальны настрой, так яскрава выяўлены жэстамі рук і выразам твараў, таксама быццам бы ўваскрашае вопыт сярэднявечнага майстра, які распісаў царкву Іаана Багаслова ў Земене. [16] Адкуль жа ўсё гэта магло з'явіцца ў беларускай правінцыі? Было яно прынесена звонку ці старыя напаўзабытыя вобразы тут у творчасці мясцовых іканапісцаў дажывалі свой век? Можна дапусціць адно і другое, але пры гэтым неабходна ўлічыць архаізуючы строй і сучаснага латыгаўскім майстрам украінскага іканапіснага прымітыву. [17] Асабліва важна звярнуць увагу на тое, як у творчасці рыбатыцкіх народных майстроў XVII-XVIII стст. паслядоўна распрацоўваецца складаная іканаграфічная схема Нараджэння Хрыстова, якая абапіраецца на папярэднюю ўсходнехрысціянскую спадчыну. [18] І літаральна побач іканапісцы выконваюць кампазіцыі, якія, па сутнасці, вольна вар'іруюць, як і латыгаўскі майстар у 1746 г., фальклорны матыў. [19] Аднак ствараць такія шэдэўры ў іканапісным рамястве, трэба прызнаць, удавалася рэдка.

Абраз "Пакроў" з в.Латыгава выяўляе іканаграфічны звод, які істотна адрозніваецца ад раней зафіксаваных у беларускім сакральным мастацтве. [20] У цэнтры знаходзіцца вылучаная буйнымі памерамі фігура стаячай франтальна ў рост Маці Боскай з малітоўна выпрастанымі рукамі, праз якія перакінуты белы амафор, упрыгожаны крыжамі. У ніжняй частцы намалявана імператарская пара (у каронах), епіскап у фелоні і амафоры, які абапіраецца на жазло, увянчанае шасціканцовым крыжам (тыпу крыжа прап. Ефрасінні Полацкай); за ім - святар. Побач на амбоне Раман Сладкапевец у парчовым стыхары, з вузкім зялёным арарам на левым плячы, які трымае ў адной руцэ кадзіла, а ў другой - разгорнуты світак з тэкстам "Под Твою милость", напісаным з асаблівасцямі мясцовага дыялекта і з граматычнымі памылкамі. У правай частцы абраза ўнізе фігуры Андрэя Юродзівага, які паказвае ўзнятай уверх рукой на з'яўленне, і яго вучня Епіфанія. Да прыведзенага апісання гэтага абраза застаецца толькі дадаць, што фон зялёнага колеру пакрыты бялільнымі разводамі, якія з'яўляюцца асновай буйных раслінных завіткоў. Каларыт у той жа зялёна-срабрыстай гаме. Палітра іканапісца наўрад ці можа быць вызначана як багатая, аднак гэта не перашкаджае яму дабівацца тонкіх колеравых спалучэнняў і, тым больш, яскравасці індывідуальных характарыстык. Вельмі востра акрэслены этнічныя

тыпы, добра перададзены ўнутраны стан тых, хто знаходзіцца пад покрывам і апекай Маці Боскай.

На працягу XIV-XVII стст. на ўсходнеславянскіх землях была выпрацавана іканаграфічная схема "Пакрова", якая змяшчала ўверсе выяву абкружанай святымі Маці Боскай у стане малітвы. Анёлы распасціраюць мафорый або, на іншых выявах, Маці Боская распасцірае яго сама над тымі, хто стаіць унізе. Амаль абавязковымі ўдзельнікамі цуда, што адбываецца ў Влахернах, з'яўляюцца Раман Сладкапевец і Андрэй Юродзівы са сваім вучнем. [21] Аднак на ўкраінскіх і беларускіх землях на мяжы XVII-XVIII стст. пад уздзеяннем заходняй іканаграфічнай традыцыі фарміруецца варыянт, які прадстаўляе Маці Боскую Заступніцу, што распасцірае амафор над абступіўшымі яе ўкленчанымі людзьмі, на чале якіх звычайна знаходзяцца цар і архірэй. [22] Са спалучэння двух азначаных варыянтаў узнікла кампазіцыя латыгаўскага абраза, як адна з існуючых варыяцый, у цэлым пакуль не ўлічаных. Таму пакуль не варта настойваць на ўнікальнасці зафіксаванай схемы.

Манера майстра з яе крыху грубаватай выразнасцю пакідае ўражанне жывой архаікі, якая, здаецца, ніякім чынам не спалучаецца з іканаграфіяй, што аформілася так позна. Яшчэ ў большай ступені гэта тычыцца выявы "Каранаванне Маці Боскай", датаванай 1746 г. Гэта кампазіцыя, якая ўзнікла і развівалася на Захадзе, да XVIII ст. шырока распаўсюдзілася не толькі ва уніяцкім, але нават і ў праваслаўным асяроддзі, аб чым зноў сведчаць аркушы з кіеўскіх "кужбушкаў" - малюнкаў Кіева-Лаўрскай іканапіснай майстэрні. [23] На латыгаўскім абразе намаляваны сідзячыя Хрыстос і Саваоф, якія ўскладаюць карону на галаву ўкленчанай Маці Боскай, што малітоўна злажыла рукі на грудзях; над ёй у аблоках Святы Дух у выглядзе голуба. На аблоках, якія ў адценнях дасягаюць колеру марской вады, знаходзяцца і першыя дзве асобы Тройцы разам з карануемай Маці Боскай. Як вартую ўвагі іканаграфічную дэталь трэба адзначыць папскую тыяру на галаве Саваофа. У каларыце гэтага абраза больш цёплых залацістых таноў, якія спалучаюцца са срабрыстым светлым фонам і ярка-жоўтым абрамленнем.

Наўрад ці мае сэнс тут падрабязна разглядаць этапы фарміравання гэтай тыпова каталіцкай кампазіцыі. Яе засвойвалі беларускія іканапісцы ў сфарміраваным выглядзе, не адмаўляючыся, зрэшты, ад свайго права змяняць незразумелыя або нязвыклыя дэталі. Аналагічная нівеліроўка быццам бы асабліва не кранула твора з в.Латыгава, калі не лічыць відавочнага спрашчэння формаў, вельмі характэрнага для народнага жывапісу, як і імкнення яе майстроў да гучных лакальных плоскасцяў, да ўзорыстасці і перанясення акцэнтаў у плоскасць, якая амаль судакранаецца з жанравай тэматыкай. І гэта, канечне, ніяк не ўсведамлялася ў якасці прафанацыі свяшчэннага вобраза. З другога боку, трэба аддаць належнае гэтым іканапісцам, яны амаль ніколі не звярталіся да гратэскавасці формаў. Магчыма, менавіта таму іх архаізуючая манера так нагадвае сагрэтыя жывым рэлігійным пачуццём абразовыя прымітывы сярэднявечных майстроў. Зразумела, латыгаўскія мастакі, якія датавалі свае працы 1744-1746 гг., не былі нейкім выключэннем сярод іншых майстроў сучаснай ім Беларусі. Аднак іх спадчыну можна лічыць вельмі яскравым паказчыкам арыгінальнага рашэння творчых задач, з яўнай прыхільнасцю да старой традыцыі.

Аналагічныя праблемы вымушаны былі вырашаць народныя майстры эпохі барока і ў іншых землях, дзе праваслаўнае насельніцтва суседнічала з каталіцкім. І тут таксама маем не менш паказальныя вынікі. [24]

Такім чынам, пастаўленыя пытанні ў сувязі з латыгаўскімі абразамі выходзяць далёка за межы мастацкага жыцця толькі аднаго рэгіёна. Можна было б, вядома, разгледзець значна большую колькасць абразоў беларускага паходжання, у тым ліку і абразы, што з'явіліся з-пад пэндзля народных майстроў, і на гэтым матэрыяле прадставіць дастаткова поўную і маляўнічую карціну фальклорнай трактоўкі сакральнага вобраза. Аднак пры гэтым не знайшлося б месца для такіх дэталяў, і канкрэтныя назіранні саступілі б месца агульным характарыстыкам, часткова на падставе адвольна абраных прыкладаў. У гэтых адносінах лакальны матэрыял дае некалькі іншыя вынікі, хай сабе і не раўназначныя далёка ідучым высновам, але затое практычна неабходныя ў агульных гісторыка-культурных будовах.

Пераклад з рускай мовы

Літаратура і крыніцы:

1. Хмяльніцкая Л. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея. Віцебскі сшытак. 1995. N1. С. 67.
2. Шчакаціхін М.М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII сталецьця: Збор Віцебскага Аддзяленьня Беларускага Дзяржаўнага музею. Віцебшчына. Т.1. Віцебск, 1925. С. 26-35; Т.2. Віцебск, 1928. С. 147- 149, 152-153, 159-161.
3. Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV-XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог. Мінск, 1986. С. 107- 110 /№43,44/; Высоцкая Н.Ф. Іканапіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў. Мінск, 1992. №97-102.

4. Высоцкая Н.Ф. Материалы к истории станковой живописи Белоруссии XVI- XVIII веков: Датированные произведения. Мастера. Музей. М., 1983. Вып. 4. С. 167.
5. Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі... С. 109.
6. Высоцкая Н.Ф. Іканапіс Беларусі XV-XVIII стагоддзяў. №7, 14, 16.
7. Гл.: Афонский П., свящ. Православные святыни города Минска. Минск, 1889. С. 8-9; Товаров А.В. Знаменательный юбилей. /По поводу 4-столетия явления в городе Минске чудотворной иконы Минской Божией Матери/. Минск, 1900.
8. Кузьмин Е.М. XI Археологический съезд в Киеве. Искусство и художественная промышленность. 1899. № 14. С. 70. Мал. 2.
9. Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі... С. 102 /№ 38/.
10. Гл.: Gothic and Renaissance Art in Nuremberg. 1300-1550. Munich, 1986.
11. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. NN 119, 120, 132, 135, 136.
12. Жолтовський П.М. Малюнки Киево-Лаврськоі Іконописноі майстерні. Альбом-каталог. Київ, 1982. № 753, 815.
13. Гл.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 48-98; Ristow G. Die Geburt Christi in der fruchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst. Recklinghausen, 1963.
14. Свенціцкий І. Різдво Христове в поході віків. /Історія літературноі теми й форми. /Львів, 1933.
15. Грабар А. "До-история" болгарской живописи. Сборник в честь на В.Н. Златарски. София, 1925. С. 570-571.
16. Мавродинова Л. Земенската църква. София, 1980.
17. ОТкович В.П. Народна течія в украінському живопису XVII-XVIII ст. Київ, 1990.
18. Откович В.П. Твори риботицькоі народноі школи малярства на Украіні, у Словаччині та Румунії. Украінське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. Київ, 1983. С. 90-96.
19. Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Украінське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. № 88, 89, 100.
20. Пуцко-Бочкарева М.Н. Белорусские иконы Покрова. Наш радавод. Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі "Царква і культура народаў Вялікага княства Літоўскага і Беларусі XIII-пач. XX стст." /Гродна, 28 верасня - 1 кастрычніка/. Гродна, 1992. Кн. 4. Ч. 3. С. 527-531.
21. Пуцко В. Найдавніші ікони Покрови. Родовід. 1994. Ч. 8. С. 30-37.
22. Гл.: Gębarowicz M. Mater Misericordiae-Pokrow-Pokrowa w sztuce i legendzie Srodkowo-Wshodniej Europy. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk- Łódź, 1986.
23. Жолтовський П.М. Малюнки Киево-Лаврськоі іконописноі майстерні. № 19, 399.
24. Медакович Д. Путеви српског барока. Београд, 1971.



Нараджэнне Хрыстова.
Латыгаўскі майстар. 1746.



Маці Боская Адзігітрыя Мінская.
Латыгаўскі майстар. 1744.



Хрыстос Уседзяржыцель.
Латыгаўскі майстар. 1744.



Мікола.
Латыгаўскі майстар. 1740-я гг.



Каранаванне Маці Боскай.
Латыгаўскі майстар. 1746.



Пакроў.
Латыгаўскі майстар. 1740-я гг.

Людміла ВАКАР

БАРОЧНАЯ ЭКСПРЭСІЯ НАРОДНАГА АБРАЗА /СТЫЛІСТЫЧНЫ АНАЛІЗ АБРАЗОЎ З ВЁСКІ ЛАТЫГАВА/

Незвычайная архаічнасць пластычнай мовы, некананічнасць іканаграфіі, умоўнасць аўтарства, рэдкае спалучэнне этнаграфізму з іератызмам сакральнага вобраза - вось комплекс рысаў, што ўтварылі маргінальны (памежны) стан латыгаўскіх абразоў у беларускім іканапісе. Страта ж паловы калекцыі падчас апошняй вайны ўзмацніла разуменне непаўторнасці гэтых шэдэўраў народнага генія, надала ім арэол ахвяры, якую непазбыўна прыносіць культура на алтар часу. Усё гэта разам з моцным жаданнем разгадаць таямніцу эстэтычнага хараства захаваўшыхся 7 абразоў прымушае зноў і зноў гартаць альбомы, параўноўваць з абразамі іншых школаў, учытвацца ў падрабязнае апісанне ўсяго збору, што пакінуў Мікола Шчакаціхін. Як быццам прадчуваў даследчык, што яго тэкст стане заменнікам помнікаў, ашчадна пералічыў усе выяўленчыя сродкі і мастацкія вартасці латыгаўскіх абразоў. Пэўна, яго даклад "Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства 18-га сталецьця" [1], што быў прачытаны на мастацкай секцыі Віцебскай акруговай краязнаўчай канферэнцыі 1925 года, так і застаўся б вярбальным варыянтам выяўленчых помнікаў, каб не руплівасць Уладзіміра Крукоўскага. Яму трэба дзякаваць за фотаздымкі экспанатаў 1-й Усебеларускай выставы, якія дайшлі да яго не ў лепшым стане, але былі адрэстаўраваны і змешчаны у часопісе "Спадчына". [2] Палова з іх аднаўляе выявы згубленых латыгаўскіх абразоў. Шчакаціхінскі тэкст набывае візуальнае пацвярджэнне, і кожны зацікаўлены атрымлівае магчымасць рэканструяваць першапачатковы збор.

Галоўнай і вызначальнай рысай латыгаўскіх абразоў з'яўляецца іх прыналежнасць да народнай культуры. Народнасць праяўляецца ва ўсім: у праставатым тыпажы каржакаватых постацяў святых, графічным пачатку выяўленчай мовы, актыўнай арнаментацыі прасторы і чалавека, тэматычнай скіраванасці ўлюбёных у народзе святочных абразоў і вобразаў святых. Перш за ўсё кідаецца ў вочы спрашчэнне выяўленчых сродкаў, якое можа ўспрымацца як архаічная традыцыя ранейшага часу. Плоскаснасць ці, паводле Шчакаціхіна, "роўнічная трактоўка каляровых паверхняў" [3] разам з актыўнай графічнай прамалёўкай формаў надаюць абразам пэўныя якасці фрэскавага жывапісу. Усе вобразы маюць манументальны характар. Яны набліжаныя да глядача, статычныя і максімальна абагуленыя. У кампазіцыях няма нічога другаснага. Толькі гэты выяўленчы аскетызм мае іншае паходжанне, яго сутнасць у ідэаграфічнай знакавасці народнага мастацтва. Латыгаўскі майстар малюе як дзіця ці інсітны творца: галава, твар, вочы маюць вялікія памеры і выразна прапрацаваны, тулава, рукі, ногі непараўнальна скарочаныя.

У "Нараджэнні Хрыстовым" найперш увага канцэнтруецца на велічных постацях Марыі і Іосіфа і адпаведна запрашальных жэстах іх рук, пераходзіць да немаўляці Хрыста ў яслях. Яслі хоць і не намаляваны ў геаметрычным цэнтры, але займаюць галоўнае месца ў кампазіцыі. Цэнтральная вось абраза на дзіва пустая, што ніяк не спалучаецца з традыцыяй, якая патрабуе выяўленчай канцэнтрацыі сюжэта па цэнтры плоскасці. Аўтар проста не ведае гэтых законаў, а наіўна і смела перапрацоўвае аднайменную гравюру з куцеінскага "Трэфалагіёна". Пра блізкасць гэтых двух твораў пераканаўча пісаў М.Шчакаціхін. [4] Гэта добра праглядваецца праз асноўныя этнаграфічныя рэаліі, што складаюць аснову кампазіцыі. Латыгаўскі майстар спрашчае і манументалізуе яе. Ён не можа перадаць глыбіні прасторы і таму выносіць падзею на першы план. Характэрнае для інсітнага творцы няўменне пабудовы суразмерных адносінаў паміж постаццю чалавека, архітэктурай і выявамі жывёлаў прыводзіць да вельмі арыгінальнага кампазіцыйнага рашэння. Аўтар імкнецца запоўніць усю плошчу дошкі выявамі і размяшчае іх па перыметры, пакідае цэнтр пустым. Постаці Марыі, Іосіфа і вешчуноў фланкіруюць яслі з Хрыстом, якія займаюць ніжнюю трэць сярэдняй вертыкальнай восі. Над Хрыстом блакітная прастора нябёсаў парушана толькі сакральным ззяннем віфлеемскай зоркі. Сіметрычнае размяшчэнне прамяністых формаў зоркі і мандорлы Хрыста ўтварае паўзу і напаўняе ўсю кампазіцыйную рытміку спакоем толькі што адбыўшагася цуда. Выразныя эмацыянальныя рухі ўсіх сведкаў запрашаюць далучыцца да яго і глядача.

Вакар Людміла Уладзіміраўна, кандыдат мастацтвазнаўства, выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. Займаецца праблемамі інсітнага мастацтва і народнай культуры Беларусі. Аўтар шэрагу артыкулаў у навуковых і навукова-папулярных выданнях.

Некананічнасць абраза прачытваецца ў кампазіцыйным рашэнні, а таксама ў вольнай інтэрпрэтацыі сюжэта. Анёлу, які прыводзіць вешчуноў да нованароджанага Хрыста, нададзены канкрэтныя рысы архангела Міхаіла. Гэты вобраз сустракаецца яшчэ двойчы на латыгаўскіх абразах - "Архангел Міхаіл і св.Мікола". Паводле апісання Шчакаціхіна і фотаздымкаў 1-й Усебеларускай выставы, падобная па стылізацыі постаць анёла без надпісу ўведзена ў абраз "Нараджэнне Багародзіцы". Спалучэнне выявы архангела Міхаіла з найпапулярнейшымі ў народзе святымі Міколам і Іллёй, памагатымі сялянаў у іх земляробчай працы, магло быць выклікана імкненнем сцвердзіць на іх фоне і аўтарытэт першага. Нездарма ў абодвух кампазіцыях постаць Міхаіла сваёй дынамікай супрацьпастаўляецца статыцы і манументальнасці фігураў Іллі і Міколы. У абодвух выпадках падкрэсліваецца караючая функцыя архангела праз энергічна ўзняты меч у правай руцэ і роля вярхоўнага суддзі праз вагі ў левай. Святы Міхаіл, ваявода ад Бога, "вялікі князь, які стаіць за сыноў народа свайго" [5], пасля войнаў 2-й паловы XVII-пачатку XVIII стст. мог мець вялікую папулярнасць у шырокіх колах насельніцтва.

Па ўсім бачна, што аўтар культываваў вобраз архангела Міхаіла. Магчыма, царква, для якой пісаліся абразы, была яму прысвечана. На жаль, іх першапачатковая прыналежнасць пакуль што невядома, бо вывезены абразы з царквы, якая была пабудавана толькі ў 1811 годзе. [6] Тое, што абразы пісаліся для вясковай царквы і хутчэй за ўсё не цэхавым майстрам, а таленавітым мастаком з народа, не павінна выклікаць сумнення. Менавіта яго вольнае стаўленне да канона ці нават яго няведанне апраўдвае своеасаблівую іканаграфію латыгаўскіх абразоў, а таксама іх стылёвую эклектыку. Аўтар у сваёй працы арыентаваўся на ўласны, блізкі да фальклорнага, вопыт вытлумачэння біблейскіх сюжэтаў і пашыраныя ўзоры сучаснай яму барочнай іканаграфіі. Адсюль такое дзіўнае спалучэнне архаічнага пластычнага мыслення і рыс рафінаванай барочнай культуры.

Да самабытных, магчыма, нават аўтарскіх іканаграфічных рашэнняў латыгаўскага майстра трэба аднесці абразы "Нараджэнне Багародзіцы" і "Вогненнае ўзыходжанне Іллі". Пры аналізе кампазіцый названых абразоў відавочна, што аўтар можа распрацоўваць толькі першы план і карыстаецца так званай "вертыкальнай" перспектывай, калі развіццё сюжэта ідзе ўгору, прасторавая глыбіня не паказваецца. Гэта пацвярджаюць трапныя заўвагі Шчакаціхіна адносна "кутняга" [7] запаўнення выяўленчай плоскасці абраза "Вогненнае ўзыходжанне Іллі". Левы верхні кут, дзе дзіця заўсёды малюе сонейка, латыгаўскі майстар запаўняе выявай Саваофа, які бласлаўляе Іллю. Калясніца святога яшчэ моцна стаіць у процілеглым куце на вузкай палосцы зялёнага пазёма, а крылатыя коні ўжо гатовы ўскочыць на вогненае воблака. Іх прыспешвае лейцамі анёл-возчык, што сядзіць зверху на воблаку. Ілля развітваецца з Алісеем, перадае яму свой плашч. Правы бок абраза яўна абцяжараны выявамі, мастаку не хапае для іх месца. Ён размяшчае ў тры ярусы фігуры анёла, Іллі і Алісея, але апошняга ўдаецца намаляваць толькі да каленяў. Гэтая перагружанасць правага ніжняга кута адносна процілеглага па дыяганалі ўносіць асіметрычнасць у кампазіцыю, напаўняе яе дынамікай. Чырвонае воблака падзяляе плоскасць абраза і адначасова перакрывае сабой краявід. Яго маса як заслона-дэкарацыя, спушчаная з неба, напаўняе кампазіцыю ўмоўнасцю барочнай народнай містэрыі.

Такой жа плоскаснай, "фасаднай" з'яўляецца пабудова кампазіцыі абраза "Нараджэнне Багародзіцы". Адпаведна традыцыі, гэтая падзея перадавалася як жанравая сцэна, у якой па цэнтры сярод служак малявалася на ложку Ганна, ніжэй змяшчалася сцэна купання Марыі, прысутнасць Іакіма не была абавязковай. Латыгаўскі майстар гэты сюжэт пераўтварае ў сакральнае прадстаянне шчаслівых бацькоў і служак перад Богам Айцом, анёламі і святымі. Уся прастора зноў падзелена на два ярусы, але іх шчыльнае рытмічнае запаўненне постацямі робіць кампазіцыю цэльнай. Абагуленасць формаў, манументальная моц фігураў спрыяюць узнікненню ад усёй кампазіцыі адчування гімна-хвалы Богу і жыццю.

Латыгаўскі майстар скарыстоўвае хрысціянскую міфалогію ва ўсіх сваіх іканаграфічных наватворах дастаткова самастойна, але пры гэтым значна ўзмацняе іератызм сюжэтаў. Залежнасць дольняй і горняй частак абраза раскрываецца больш шырока, евангельскія падзеі асвячаюцца абавязковай прысутнасцю іерархаў нябесных сілаў і містычнай сімволікай. Дзіўнае спалучэнне інфантыльных пластычных сродкаў і ўскладненай сакральна-містычнай праграмы кампазіцый можа быць вытлумачана толькі моцным уплывам на народную культуру барочнай эстэтыкі. Ірацыяналізм, эмацыянальнае напружанне, пафаснасць культуры XVIII стагоддзя адбіліся і на народным мастацтве, напоўнілі яго як ніколі дынамікай і экспрэсіяй. Менавіта ў гэты час распрацоўваюцца кампазіцыі з міфалагічнай гісторыі на фоне ілюзорных архітэктурна-воблачных вышынь, а постаць чалавека ў выяўленчым мастацтве страчвае зямное прыцягненне.

Найбольшую залежнасць латыгаўскага майстра ад барочных кампазіцый уніяцкага іканапісу дэманструе абраз "Каранаванне Маці Боскай", сюжэт якога цалкам прысвечаны падзеям горняга свету і адбываецца ў атачэнні клубістых аблокаў. Аўтар паўтарае звыклую іканаграфічную схему без спробы ўнесці ў яе

змены, нават вытрымлівае адносна правільныя прапорцыі. Рэдкай дэталлю з'яўляецца папская тыяра на галаве Бога Айца, уведзеная, магчыма, дзеля сцвярджэння вучэння пра вяршэнства папы рымскага. Хутчэй за ўсё, у дадзенай працы майстар карыстаўся канкрэтным першаўзорам прафесійнага ўзроўню. Фотаздымкі страчаных абразоў з 1-й Усебеларускай выставы прадстаўляюць блізкі па іканаграфіі абраз магілёўскай школы [8] з адпаведнай рытмікай жэстаў. Пры паўторы гэтай схемы латыгаўскім майстрам пластычная выразнасць жэстаў набывае большую значнасць, бо пры сплошчанасці формы графічны пачатак становіцца галоўным выяўленчым сродкам. Аўтар узмацняе экспрэсію жэстаў, перадае праз іх узаемадачыненні персанажаў, будуе напружаную лінейна-графічную аснову кампазіцыі.

Лінія, што акрэслівае абрысы Маці Боскай, Бога Айца, Хрыста, гнуткая, пры перадачы складак адзення яна пераходзіць у хвалістую, утварае прыгожы дынамічны малюнак, які разам з арнаментам адзення напаўняе экспрэсіяй урачыстую застыласць постацяў. Пэўна, барочная аснова латыгаўскіх абразоў найбольш ярка праяўляецца ў лінейна-арнаментальным малюнку. Беларускія абразы XVIII стагоддзя вылучаюцца багатым раслінным дэкорам фону і адзення святых. Найбольш каштоўныя абразы прыбіраюцца ў шаты, арнамент якіх мае S-падобную аснову. Менавіта гэтую складаную арнаментыку багата расквечаных абразоў імкнецца імітаваць латыгаўскі майстар і наіўна, нават недарэчна спалучае яе са слаба засвоенай ад прафесійнай культуры светлаценевай мадэліроўкай формы.

Народны мастак заўсёды вызначаецца адметным стаўленнем да арнаменту. З яго дапамогай ён не толькі ўпрыгожвае, дэкаруе выяву, але і арганізуе кампазіцыю, надае ёй завершанасць. Спроба згарманізаваць праз арнамент супярэчлівае, падкрэсліць з яго дапамогай істотныя дэталі кампазіцыі, вылучыць у ёй галоўнае прысутнічае ў абразе "Пакроў". Гэты абраз як бы факусіруе стылістычныя адметнасці ўсяго збору. Мы зноў сустракаемся з інсітнай спрошчанай стылізацыяй чалавечай постаці, з іканаграфічнай арыгінальнасцю кампазіцыі, з барочнай арнаментальнасцю фону і акцэнтаваннем праз яго сакральнага сэнсу падзеі. Агромністыя завіткі бягучага расліннага арнамента быццам бы ўзрастаюць з белага покрыва, што ляжыць на разведзеных у бакі руках Маці Боскай і надаюць гэтаму руху касмічныя маштабы. Маці Боская надзяляе сваёй ласкай не толькі прысутных у храме, але і ўвесь свет. Дынамічны экспрэсіўны малюнак арнаменту горняй часткі абраза адпавядае манументальнай постаці Маці Боскай і сваімі дробнымі элементамі ўраўнаважвае яе ў фармальных адносінах з дольняй часткай, запоўненай такімі ж абагуленымі, але ўдвая меншымі па памерах постацямі веруючых.

Паводле Н.Ф.Высоцкай, іканаграфічная навізна латыгаўскага "Пакрова" заключаецца ў зліцці растова-суздальскага звода з заходнееўрапейскім. [9] Пры гэтым хочацца адзначыць уласцівую для дадзенага абраза народную эстэтыку, якая моцна праявілася ў гіпербалізацыі вобраза Маці Боскай. Калі ж звязаць гэтую акалічнасць са шчырым імкненнем аўтара падкрэсліць самае галоўнае, то адпаведнай высновы патрабуе і вытлумачэнне цэнтральнага становішча ў дольняй частцы абраза 6-канцовага крыжа. Яго тонкі сілуэт на фоне магутнай постаці Маці Боскай мае дэкларатыўны сэнс і, пэўна, быў падмацаваны ідэалагічнай праграмай, раскрыццё якой наперадзе. Але ўжо зараз гэтая дэталь сведчыць аб тым, што спалучэнне праваслаўнай і каталіцкай іканаграфіі не было механічным нават у народным іканапісе.

Да барочнага ўплыву трэба аднесці і незвычайную для народнай культуры каларыстычную гаму, а таксама спробу светлаценевай мадэліроўкі формы, складак адзення. Мастак ужывае прыглушаныя, а не чыстыя фарбы і спалучае іх паміж сабой тонка і жывапісна. У апісанні М.Шчакаціхіным абраза "Дабравешчанне і св.Параскева" адзначаецца выкарыстанне натуральнага жоўтага колеру фонавай дошкі і яго майстэрскае спалучэнне з цёмна-зялёным, шэра-ліловым і сурыкавым колерамі. [10] Гэткую смеласць мог сабе дазволіць толькі інсітны творца, які ніколі не зважае на тэхналагічныя нормы, а малюе па свайму разуменню. Па ўсім відаць, майстар валодаў тонкім жывапісным пачуццём. Хоць ён і знаходзіўся ў плыні народнай эстэтыкі з уласцівым для яе панаваннем лакальнага прадметнага колеру, але чула ўспрымаў барочную жывапісную культуру і смела ішоў на навацыю, якая па сваёй эстэтычнай сутнасці значна апярэджвала сучасную яму мастакоўскую практыку.

Латыгаўскія абразы з'яўляюцца выключным узорам засваення і перапрацоўкі народнай культурай барочнай эстэтыкі. І трэба пагадзіцца, што ў гэтым парадаксальным спалучэнні эпічнага светапогляду з рафінаванай экзальтацыяй народны мастак праявіў надзвычайную вынаходлівасць і таленавітасць. Франтальную рэпрэзентатыўнасць барочных кампазіцый ён удала спалучыў са сплошчанасцю народнай карцінкі, фарсіраваную манументальнасць - з цудадзейнай гіпербалізацыяй галоўнага ў сюжэце. Дынаміка і экспрэсія рытмаў, іератызм і статыка застылых постацяў гарманічна дапоўнілі адно аднаго. Спрошчаная выяўленчая мова дазволіла латыгаўскаму майстру вярнуць героям хрысціянскай міфалогіі першасную абагуленасць архетыпаў і адначасова ўзняць сялянскае жыццё да значнасці сакральнага быцця.

Літаратура і крыніцы:

1. Шчакаціхін М.М. Матэр'ялы да гісторыі беларускага малярства 18 сталецьця: Збор Віцебскага Аддзяленьня Беларускага Дзяржаўнага Музэю. Віцебшчына. Т.1. Віцебск, 1925. С. 26-36; Т.2. Віцебск, 1928. С. 147 - 167.
2. Крукоўскі У. Чорная скрынка. Спадчына. N2, 1996. С. 118 - 155.
3. Шчакаціхін М.М. Матэр'ялы да гісторыі... . Т.1. С. 35.
4. Шчакаціхін М.М. Матэр'ялы да гісторыі... Т.1. С. 28.
5. Біблія /ДАН. XII, 1/.
6. Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV-XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог. Мн., 1986. С. 108.
7. Шчакаціхін М.М. Матэр'ялы да гісторыі... Т.1. С. 28.
8. Крукоўскі У. Чорная скрынка. С. 131.
9. Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі ... С. 177.
10. Шчакаціхін М.М. Матэр'ялы да гісторыі... Т.1. С. 33.

Максимилиан МАРКС

ЗАПИСКИ СТАРИКА

Часть II

Самое раннее из впечатлений, глубоко врезавшееся в мою память, было следующее.

Обширная и высокая церковь, до половины завешанная чёрным сукном, и убранная саблями, пистолетами, карабинами, пиками со значками, уланскими красными и голубыми киверами и белыми четырёхугольными конфедератками, изящно размещёнными в группы и гирлянды. Посреди церкви катафалк, покрытый чёрным ковром с белыми каймами, на нём стоит гроб. Четыре большие подсвечника укреплялись на пирамидах, сложенных из картечей, среди пуков кос, с направленными кверху остриями. Присоедините к этой обстановке тусклое освещение лампадами, расставленными кое-где по ступеням катафалка, и звуки то целого оркестра в дивной оратории Requiem aeternam[1], то одних валторн и тромбонов в поразительном гимне Dies illa, dies irae[2] и судите, чья восприимчивость, хотя бы и не детская, чьё чувство, хотя бы и очерствелое, не были бы поражены, потрясены и подавлены великолепием и торжественностью такого обряда? Это была трёхдневная панихида по храброму Костюшке, разрешённая правительством, и приведённая в исполнение кондитером Чаплинским, служившим прежде в рядах косиньеров. Костюшко свято исполнил рыцарское слово, данное императору Павлу Петровичу, и отказался от предложенного ему Наполеоном начальства над иностранным легионом. На ложный призыв под его команду восстали поляки чуть не поголовно, и вдруг, на место его, назначен был брат последнего короля Иосиф Понятовский, утонувший потом в Эльстере, лихой гуляка и безупречно храбрый рубака, но незаслуживший общую симпатию к себе. Многие, очень многие помнили ещё, как он, во время оргий своего брата, называемых литературными вечерами, разъезжал по улицам Варшавы в адамовом костюме, то с паненкой Раевской, то с красоткою на Шульце, одетыми, разумеется, в pendant[3] с ним.

Niema pana Tadeusza,
To-to był poczciwą duszą!

/Нет пана Тадеуша, вот была честная душа!/ пели потом обманутые Наполеоном легионеры под Сарагоссой, на Сомма Сиере, под Цеутой, на Гаити, под Аустерлицем, под Иеною, в Смоленске, в Москве, под Лейпцигом и, наконец, у Монмартра.

Врезались в память мою и публичные эксперименты отцов иезуитов, которыми они забавлялись и дурачили почтеннейшую публику, состоящую из родителей и опекунов молодёжи. В назначенные праздничные дни у них с колокольни то взлетал воздушный шар с куклами, сидящими в лодке, то невредимо спускался на площадь привязанный к парашюту козёл. А в залах училища, в одной - тёмной, волшебный фонарь показывал чудеса святых Лойолы, Гонзаго, Костки, Боболия и других членов societatis Jesu[4], в другой же, светлой, гремучий газ с выстрелами сгорал в летающих мыльных пузырях, то конические зеркала собирали безобразные разводы в изящные рисунки, а предлинная стеклянная труба, поднимаясь и опускаясь над гремящим водородом, пела при звоне франклиновых колокольчиков "Gloria in excelsis Deo"[5] и целая батарея вольтовых пистолетов отвечала залпом на каждый такой возглас. И всё это совершалось и с важностью и со смирением, и так чинно и торжественно, как-будто при каком-то богослужении. Славно ad maiorem Dei gloriam[6] пускали пыль в глаза, честнейшие отцы всем профанам, а всё-таки не заработали на сочувствие и добрую память. Не помню теперь песенки, бывшей тогда в большом ходу, но хорошо помню, что после каждого четверостишия повторялась ритурнель:

---

*1 - Вечный реквием (**лат.**).*
*2 - Это день, день гнева (**лат.**).*
*3 - В соответствии (**франц.**).*
*4 - Общества Иисуса (**лат.**).*
*5 - "Слава в вышних Богу" (**лат.**).*
*6 - Для большей славы Бога (**лат.**).*

Працяг. Пачатак у №1 1995 г.

O Nos, qui cum Jesu itis,
Non ite cum jesuitis

/О вы, ходящие с Христом, не ходите с иезуитами!/

Сама высылка их из Витебска не обошлась без скандального приключения. До рассвета власти, под величайшим секретом для всех /кроме иезуитов/, распорядились окружить монастырь караулом из жандармов, городского гарнизона и полицейских служителей. Прокурор, чиновники особенных поручений военного генерал-губернатора, гражданского губернатора и полицмейстер явились для описи и опечатания имущества, и для посадки монахов с конвоем на приготовленные уже и стоящие на площади почтовые тройки. Один из полицейских приставов, по распоряжению полицмейстера, отправился для описи погреба, богато снабжённого винами, наливками, старою водкою и пятидесяти -, а даже столетними медами, употребляемыми только малейшими чуть не напёрсточными рюмочками. Бочки со всеми этими соблазнами висели на двойных цепях, укреплённых в сводах погреба, простирающегося далеко за ограду. Не раз потом среди площади, перед монастырём, образовывались глубокие провалы, засыпка которых стоила больших трудов и издержек. Ревностный исполнитель служебного дела, с тремя данными ему служителями, вдруг очутился под землёю, в среде, как-будто позаимствованной из сказок “Тысячи и одной ночи”. Для прочтения надписей на бочках понадобился фонарь, а для удостоверения надписей - ковш. Принесли и один и другой, и взялись за дело! Одними описана и опечатана церковь со всем её богатством, другими библиотека и музей, третьими кухня, кладовые и магазины. Все кончили, а экспедиции из погреба нет как нет. Послали вестового узнать, где она и что с ней. Погреб отперт, но в нём темно, глухо и никто не откликается. Отправились гурьбою все власти с фонарями и под прикрытием штыков сильного конвоя гарнизонных солдат, и что же? Пристав и его команда лежат без чувств не в дальних друг от друга расстояниях. При одном нашёлся ковш, а при другом давно догоревший и потухший фонарь. Сейчас же послали за врачом, но все старания его возвратить к жизни пристава и одного из служителей остались тщетны. Остальных двух как-то однако же оттёрли. Спустя лет пятнадцать потом я видел вдову покойного пристава. Она получала пенсию после мужа, и со слезами умиления, сожаления и благодарности откровенно рассказывала последние подвиги его. Должно быть и тогда, как и теперь, умели же люди преспокойно и даже с наслаждением приносить в жертву жизнь, честно и верно исполняя долг своей службы!

В Витебске, около того же времени, стояли так называемые белые жандармы, кирасиры, или кавалергарды, высланные из Петербурга в наказание за что-то. Шумно и громко кутили эти столичные львы в провинциальной глуши их изгнания. По главной улице /Смоленской/, от ратуши до Сенного базара, в экипажах можно было ездить только до полудня. В 12 часов заставлялись поперечные барьеры, и начиналась отчаянная скачка с препятствиями. Особенно памятен какой-то полковой праздник. Главная гостиница была набита офицерами. Из растворённых окон целыми вёдрами высыпались конфекты, пряники, маковники и инбирники, сливы и яблоки, и горсти медной монеты и серебрянных пятачков. Толпа уличных мальчишек, девок и всякого сброду теснилась, кричала, пищала, ругалась, толкалась и дралась под окнами, подбирая выброшенное. А господа офицеры, в белых летних кителях, при звуке горнов пускались в танцы с наехавшими невесть откуда какими-то неизвестными дамами в коротеньких юбочках, подпоясанных широкими лентами, с длинными бантами, декольте, и голыми от плечей до кистей руками. После обеда, часов в пять, солдаты прогнали всю подоконную сволочь, поставили барьеры, и началась скачка, но уже не простая, обыкновенная, а двойная. К каждому кавалеру присела дама, крепко обхватила его за шею руками, и уносилась пришпоренной лошадью, взвизгивая только над барьерами. Не более часу, однако же, продолжались эти экзерциции, называемые потом добровольными похищениями. Одна парочка так ловко шлёпнулась об мостовую, что храбрый похититель переломил себе руку и вывихнул ногу, а несчастная пленница проломила себе череп до неприличного разможжения мозга, и не менее неприличного повреждения тазовых частей тела. Бедняжка не пикнула даже, и после её смерти две пожарные трубы работали над споласкиванием разбрызганного мозга и пролитой ею крови.

Один из героев этого дня, Щерба, сын витебского помещика, влюбился в дочь бригадира Храповицкого, оставшегося в Витебске в 1812 году для сдачи города после битвы у устья речки Лучёсы. Влюбился-то он, как подобает герою скачек и турниров, жарко и бешено. Да вот беда: на объяснение его в любви девушка взглянула как-то презрительно, и предложение его встретила решительным отказом. Не думая долго, как и должно рыцарю, молодой человек зарядил пистолет и в романтическом овраге своего имения Лукишек, в полутора верстах от города, пустил себе пулю в лоб. Отказавшись от Щербы, Храповицкая вскоре вышла замуж за генерала Пестеля и уехала в Петербург. Недолго она там пожила, овдовела и возвратилась к себе домой.

Личность эта, вероятно, и теперь памятна жителям Витебска. Её человеколюбие и сострадательность, кажется, были без пределов. Каждый в несчастии мог обратиться к ней с просьбою о помощи, и, наверное, не оставался без утешения и возможного пособия. Во всех школках /даже в еврейской/ было по несколько сирот, мальчиков и девочек, на её содержании. Благотворительность её отыскивала нуждающихся и страдающих в городе и его окрестностях, и целое утро, до полудня, она была только и занята приёмом посетителей, являющихся лично, и обращающихся к ней письменно. Я не могу умолчать про один из её поступков, подробно мне известных.

У неё был вечер. Генерал-губернатор кн.Хованский и вся почти городская аристократия, при звуках музыки, танцах и изысканном угощении, весело проводила время. Хозяйка играла в карты. Ей повезло, и она осталась в значительном выигрыше.

- "Не поверите, как я рада сегодняшнему выигрышу," - сказала она после ужина.
- "Верю. Выигрыши всегда доставляют удовольствие," - возразил генерал- губернатор.
- "Нет! Не потому, а вот по какой причине. На днях я узнала, что школка девиц при монастыре мариявиток страшно бедствует, а монахини не имеют никаких средств поддержать её. Прежние благодетели частью умерли, частью обеднели, а новых нет и не предвидится. И вот я завтра весь мой сегодняшний выигрыш жертвую на удовлетворение первых потребностей этой школки. Надеюсь, что, ежели его не хватит на то, то мне придётся прибавить не бог весть какую сумму."
- "А! В таком случае, позвольте и мне принять участие в вашей благотворительности," - сказал князь, вынул из бумажника 25-рублёвую ассигнацию, и почтительно подал ей в руки, прибавляя: "Будьте добры, не откажите".

Вслед за генерал-губернатором все пристали с просьбою принять и от них посильные приношения. Собралась ещё порядочная пачка десяти- и пятирублёвых ассигнаций.

Надобно знать, что в Витебске был благотворительный женский комитет под председательством её сиятельства княгини генерал-губернаторши, и чуть не ежедневно, по вечерам, у генерал-губернатора была игра в карты в пользу этого комитета. Но только весь комитет этот состоял из княгини председательницы, жены управляющего канцеляриею генерал-губернатора, и третьей какой-то дамы, живущей в Петербурге и не посещавшей никакого Витебска. Понятно, что собираемые в этот несчастный комитет деньги исчезали как-то бесследно, и ни один бедный не получил из него ни копейки. Заявлением радости по случаю выигрыша госпожа Пестель сильно задела его сиятельство и его супругу. Однако же хитрый дипломат ловко отделался пожертвованными лично им 25 рублями, не вспомнив ни слова о quasi-комитете её сиятельства, в члены которого Пестель была приглашена. Да и к чему? В нём она была бы только неуместною помехою.

На другой день, около полудня, экипаж её подъехал к монастырю, она выпорхнула из него, переговорила с настоятельницею, взяла с собой монахиню, заведовавшею хозяйственной частью школки, и повела по лавкам и магазинам, чуть издержала в один день, по соображениям монахинь, более 500 рублей. Приятно вспомнить про эту ангельски милую и добрую женщину. Мало подобных ей можно встретить в продолжительнейшей жизни!

Светочем науки слыл тогда инспектор врачебной управы, воспитанник какого-то германского университета, Гюбенталь. Слава его, как знаменитого врача и магнетизёра, распространялась далеко, и не только из соседних, но из отдалённых местностей приезжали к нему для лечения. Мессмеризм, с необходимою примесью шарлатанства, был тогда в большом ходу, и занятие им было очень прибыльно. И вот доктор-магнетизёр вскоре приобрёл сперва красивенький каменный двухэтажный дом, у главной площади, а потом и хорошенькое именьице, переименовал его в Карлово, и завёл образцовую ферму, которую в письмах и брошюрах своих называл /моё владение/. Успехи и в служебных и в финансовых отношениях породили в нём тот психологический феномен, который можно назвать самообожанием, а отсутствие нравственных и физических препятствий к дальнейшему развитию этого искривления характера сделали его высокомерным гордецом. Он был вполне уверен, что с одного взгляда узнавал сущность болезни пациента, не спрашивая даже, что тот чувствует, и не прибегая ни к каким научным диагнозам. Ещё более думал, что силою своей воли может заставлять кого бы то ни было действовать и даже думать по его внушению. Можно представить, какие иногда из этого выходили курьёзы, но они нисколько не подрывали репутацию Гюбенталя, потому что весь почти город видел, как дама высшего аристократического полёта и щепетильная щеголиха г-жа Петриковская, в утреннем только пеньюаре и чуть не бегом обошла три раза вокруг ратуши по внушению, сообщённому ей накануне во время магнитного сна. Помня, что le grand homme est partout où s'étend sa gloire[1]

---

1 - Великий человек всегда там, где о нем идет слава **(франц.)**.

Гюбенталь всеми мерами добивался, чтобы об нём только говорили без умолку. То он пропишет какой-нибудь грязной и вонючей еврейке такой рецепт: Rp: Aquae flūviālis[1] XXX/V.D.S. для омовений, то обрежет ноги поросёнку и пришьёт к нему утиные лапы, то обрубит хвост коту с целью прирастить к нему петушиный гребешок, то наконец выкинет какой-нибудь кумстшпиок, совершенно иного рода. Вот один из множества последних.

В одном доме сошёлся Гюбенталь с молодым человеком, господином Богомольцем, единственным сыном бывшего и уже покойного губернского предводителя дворянства, оставившего после себя многочисленное семейство, состоящее из шести или семи дочерей, взрослых и подлетков.

Все они нисколько не были похожи ни на мать, ни на брата, ни даже между собой. Одна, красивейшая из всех, по общему мнению, была настоящая цыганочка, другая смахивала на сентиментальную немочку, третья была какого-то размашисто-гайдамацкого пошиба и т.д. Стойкая молва когда-то носилась, что маменька всех их в молодости своей, как говорится, гуляла. Но ведь молва, что волна, поднимется и уляжется, а именно в это время она улеглась была совершенно. Муж скончался, а сама маман была в таком уже возрасте, когда и страсти и страстишки тоже улегаются.

Богомолец рассказывал:
- "В подобном случае, я помню, покойный отец мой поступил..."
- "Вы про кого это говорите?" - прервал его Гюбенталь.
- "Про отца моего," - возразил Богомолец.
- "Какого?"
- "Кажется, очень понятно, что про бывшего губернского предводителя, Ромуальда Богомольца, я полагаю, что вы его знали."
- "Как же, знал. Но позвольте мне сделать маленькое предостережение: определяйте людей поточнее."
- "Это что?" - спросил в недоумении Богомолец.
- "Очень просто. Сказали бы вы: покойный муж моей матери, и, поверьте, никто не усомнился бы, что вы говорите именно об господине бывшем губернском предводителе Ромуальде Богомольце. Но вы выразились слишком неопределённо."
- "Милостивый государь, вы поносите и меня и всё моё семейство. Этого я простить не могу и ежели в вас есть сколько-нибудь понятия об чести, то надеюсь, что вы не откажетесь явиться завтра в 8 часов утра у рощи в Лукишках, на берегу Двины. Я буду вас ожидать," - высказал горячо Богомолец и быстро удалился.
- "С удовольствием явлюсь непременно," - ответил Гюбенталь уходящему.

Губернатор узнал о происшедшем в тот же вечер, и поручил одному из своих чиновников и полицмейстеру, во что бы то ни стало, воспрепятствовать дуэли. Поздно ночью полицмейстер получил от Гюбенталя следующий ответ: "Сообщите губернатору, что я на назначенное место и в назначенное время явлюсь, но не дам ни малейшего повода к вмешательству полиции. Можете сами быть там, и воотчию убедиться в правде моих слов."

К утру весь Витебск был на ногах. К половине восьмого под крыльцом стоял уже фаэтон с баронским гербом, Гюбенталь вышел, уселся в нём, и быстро покатил по направлению к Лукишкам. Толпа зевак двинулась за ним: кто шагом, а кто и бегом. Он подъехал к назначенному месту, раскланялся с Богомольцем и двумя его секундантами, вынул часы и молча показал их. Было ровно восемь часов.
- "Вы одни?" - спросил Богомолец.
- "Как видите," - ответил Гюбенталь.
- "И без оружия?"
- "А на что оно?"
- "Как на что! Шутите вы, что ли, милостивый государь?" - вскричал Богомолец: "Я вам заявляю, что один из нас должен здесь остаться!"
- "И прекрасно! Так вы и оставайтесь, а мне некогда. Прощайте!" - сказал Гюбенталь, завернул фаэтон и ускакал.
- "Я место обстреляю!" - кричал оставшийся Богомолец.
- "Стреляйте, quantum satis[2]!" - ответил Гюбенталь, откланиваясь вежливо ему равно, как потом и другим знакомым, шедшим из города.

Полицмейстер со своими подчинёнными, вышедши из рощицы, где они прежде скрывались, отправились тоже в город. Богомолец и его секунданты сделали более десяти вёрст кругу, чтобы избежать встречи с увеличивающимся ежеминутно числом любопытных. Материалу к судам, пересудам и сплетням хватило недели на две. Имя Гюбенталя не сходило с языка, а этого только и требовалось.

---

*1 - Возьми речной воды (**лат.**).* *2 - Сколько угодно (**лат.**).*

Для дальнейшего очерка столь типической, по своему времени личности, я должен ещё прибавить, что в герршафте его Карлове ни один человек не заболел холерою, хотя в брошюре господина Гюбенталя рассказаны чудеса, какие кофе оказывало там при лечении этой болезни.

Замечательною тоже личностью того времени был загадочный как родом жизни, так и трагическою кончиною, некто магистр философии, Ив.Ив.Вирло. Он был веседа одет очень прилично, даже щёгольски. Фрак был неизменным его костюмом. Нанимал он квартиру в одну комнату средней величины, мебель имел свою, очень даже шикарную. Выписывал постоянно газеты русские, польские, французские и одну немецкую. Курил дорогие гаванские сигары, и постоянно имел у себя сотню, другую рублей на непредвиденные расходы. А между тем не имел никакого постоянного занятия, могущего приносить какой-нибудь доход. Ночевал по большей части дома, но обедал неизвестно где, по крайней мере не в своей квартире, где редко даже спрашивал самовар, хотя по договору имел право на два в сутки. За обеденный стол в гостях он нигде и никогда не садился. Вся прислуга его состояла из 16 или 17-летнего мальчика, сына какой-то прачки, являвшегося ежедневно по утрам для чистки платья и сапог и для уборки комнаты и кровати.

Более двух лет я занимал соседственную с ним комнату, и виделись мы с ним почти ежедневно, и несмотря на то, он во всё это время выпил у меня не более трёх стаканов чаю и одного стакана кофе, и то без сахару, да ещё одну рюмку вина в день моих именин. Через два или три месяца нашего сожительства, он сам предложил мне пользоваться получаемыми им газетами, и хотя небольшою, но отборною его библиотекою, состоящею преимущественно из французских книг, и тогда дверь, соединяющая наши комнаты, прежде наглухо забитая, была открыта, и мы могли иметь сообщение между собою, не проходя по коридору. Гостей у него не было никаких, а посетителей он всегда приводил с собою. Посетители эти, по большей части, уходили сейчас же, получивши просимое, с некоторыми только он разговаривал около получаса, и никак не долее. Вот какие разговоры мне пришлось слышать:
- "Не понимаю, коллега, почему ты, имея диплом, да ещё и какой, не хочешь поступить на службу. Ведь ты мог бы сделать себе славную карьеру," - говорил пришедший учитель гимназии Суходольский.
- "В том-то и дело, что я не хочу быть карьеристом. Мне очень неприятно слышать от тебя этот вопрос. Ну, вот ты на службе, а сделал карьеру? Тепло ли тебе самому на свете, а не только другим от тебя? Да и сделал бы ты, как говоришь, карьеру, чем же сделался бы сам? - чиновником, т.е. дармоедом, паразитом и даже кровопийцею! Нет! На службе служить человечеству невозможно. Ты и множество подобных тебе служат несомненным тому доказательством," - ответил Вирло.

Суходольский возразил ему что-то.
- "Оставь этот разговор, прошу тебя, ежели не хочешь ссориться со мной. Ты был честным человеком, и не будешь подлецом, - этого с тебя и довольно. Но ты родился тряпкою, а я тряпкою не сделаюсь."

В другой раз я слышал такие слова, обращённые к какой-то неизвестной мне личности.
- "Да. Положение ваше не хорошо. Помочь вам необходимо. Но вот беда в чём: вам теперь нужно не менее 60 рублей, а я сейчас не могу издержать столько. Выбирайте: или возьмите теперь 25 рублей, а за остальными 35-ю приходите послезавтра, или не берите ничего, а тогда получите сколько вам будет нужно."
- "Как я вам благодарна, Иван Иванович, за ваше беспокойство. Ведь всё шло отлично, как по маслу. А то приходилось - хоть плачь!" - говорила вошедшая в комнату Красовская, немолодая уже девица, получавшая из Казначейства после смерти отца полковника или генерала пенсию. -"Зачем плакать? Нужно в таком случае смеяться, но смеяться так, чтобы плакал тот, кто хочет, чтобы плакали вы. А что Н.? Я думаю, прыгал он перед вами" - спросил Вирло. - "Уж и как ещё".
- "И вы не смеялись?"
- "Мне его стало жалко," - сказала Красовская.
- "Позвольте же вам сказать, что жалеть мерзавцев непростительный и смертный грех".
Обстоятельства дела госпожи Красовской мне неизвестны, но как обращался Вирло с теми, кого называл мерзавцами, мне удалось увидеть.
- "Что вам нужно от меня, что вы ко мне пристали? Зачем пришли? Нет у меня для вас ни копейки. Убирайтесь вон!" - кричал он, выталкивая в дверь какого-то тщедушного вошедшего с ним господина.

Я заглянул в его комнату.
- "Доносчик, фискал, шпион, бестия! И пристаёт ещё - помоги ему" - обратился он ко мне в сильнейшем раздражении.

Это был, как я узнал после, не то Кишка музыкант, танцмейстер, живописец и преподаватель французских, немецких, итальянских и прочих уроков, родной и неутробный братец издателя огромнейшей по формату

газеты в Петербурге на шести языках: "Купец", "Le Marchand", "Der Kaufman" и пр. подписывавшегося "Граф Викентий Кишка-Жгерский из Цехановца".

Вообще мой соседушка был очень скуп на похвалы при оценке людей, и за то многие в городе его недолюбливали. Генерал-губернатора он величал ухмыляющимся сиятельством, а Гюбенталя не звал иначе как трансцедентальным акробатом. К женщинам он был далеко снисходительнее, и в обществе их был неловок, молчалив и застенчив.

Не избежал однако же и Вирло стрел проказника амура, и влюбился горячо и страстно, а вместе с тем как-то причудливо и оригинально. Предметом его любви сделалась премиленькая актриса Августа Кольбе, исполнявшая первые роли на сцене витебского театра. Она была в явной связи с актёром Квятковским, считалась его невестою, не подавала никому ни малейшего повода к ухаживанию за нею, и скромно уклонялась от притязаний назойливой молодёжи. Играла она очень не дурно, как для провинциального театра, а в роли Офелии могла бы состязаться с лучшими столичными артистками.

Был какой-то праздничный день. Вирло оставался дома, и я из своей комнаты вошёл к нему. Он сидел за столом и рисовал цветными карандашами. Взглянувши на рисунок, воскликнул я: "Офелия, настоящая Офелия!"
- "Августа, миленькая Августа!" - сказал он, поправляя меня, и помолчавши несколько, спросил: "А что, ведь прехорошенькая. Не правда ли?"
- "Да, хороша и мила," - отвечал я.

В это время вошёл Суходольский и, наслушавшись восторгов Вирло - "Э, коллега" - сказал: "да ты втюрился в неё. Что ж? - посватайся и женись."
- "Женись! Вот ещё! Впрочем, это по вашему. Да можно ли жениться на обожаемой женщине? С ума сошёл! Женись на ней и оскверни её!"
- "Опомнись!" - сказал Суходольский - "Ты сам, брат, с ума спятил. Послушай же меня уже хоть как натуралиста, ну хоть как официального преподавателя естественной истории. То, что ты называешь осквернением, то и составляет настоящий стимул любви в природе. И попробуй любимой тобою, влюблённой в тебя, и находящейся уже в твоих объятиях женщине сказать, что ты никогда не женишься на ней, и ни за что не осквернишь её - с ужасом отвернётся она от тебя, и с ярою ненавистью оттолкнёт тебя."

Но все убеждения Суходольского остались втуне. Вирло преследовал везде бедную Августу, ухаживал за нею неотступно, приставал к ней постоянно с одной только просьбою дозволить ему созерцать её. Станет перед нею, молча глядит на неё, потом попросит позволения поцеловать у неё ручку, пойдёт довольный и обрадованный донельзя. Более полугода продолжалось это созерцание совершенства, и неизвестно чем бы оно кончилось, ежели бы труппа актёров, а с ними и незнавшая уже что делать, и совершенно почти растерявшаяся Августа Кольбе, не уехала из Витебска. Более месяца Вирло тосковал по ней, и только одно совсем непредвиденное событие оправило его от этой трасцедентальной платонической любви, по номенклатуре Суходольского.

Вдруг грохнула по всему городу, что приехавший ремонтёр какого-то гвардейского полка застрелился, что причиною его самоубийства был проигрыш Вирле всей значительной суммы казённых денег, у него находящихся. Я, при первом свидании с Вирло, спросил его: "Слыхали ли вы новость о гвардейском ремонтёре?"
- "Застрелился. Одним паразитом меньше стало, и всё тут," - ответил он хладнокровно. Я спрашивать больше не собрал духу. Странное дело! В квартире Вирло не было ни одной талии карт, и от коммерческих игр, когда его приглашали, он постоянно отказывался. Но что ещё удивительнее: после такого огромного выигрыша, образ жизни его ни в чём не изменился, та же квартира, та же прислуга, одним словом, ничего не прибыло и не убыло в окружающей его обстановке.

Через полгода после того мы расстались. Он ездил за чем-то в Вильну, и возвратившись остановился на другой квартире. Дальнейшая история его жизни известна мне только по рассказам.

Спустя года два, или три, он обыграл в пух и прах другого ремонтёра, родственника князя Хованского. Тот не стрелялся, а как человек более практичный, обратился к своему дядюшке с жалобою и просьбою вытребовать проигранные казённые денежки. Долго добивался генерал-губернатор у Вирлы и просьбами и увещеваниями желаемого возврата. Ничего не подействовало. Вирло был арестован, содержался более двух недель на гауптвахте, в квартире его был произведён обыск, имущество его было описано и старательно пересмотрено, в бумажнике при нём нашли рублей с полтораста и всё тут. На вопрос, где выигрыш, последовал краткий, но решительный ответ: проиграл. Кому? - Неизвестным людям: при игре

ведь ни паспортов, ни даже званий играющих не спрашивают. Раздосадованный Хованский сослал его административным порядком в Смоленскую губернию, в город Вязьму, под строгий надзор полиции. По прибытии туда, Вирло купил целый пуд так называемых цукатных высшего сорта вяземских пряников, штемпелеванных надписью "сия коврижка вяземская есть", и послал с накладною в Витебск в знак признательности его сиятельству. Что сделалось с проигравшим ремонтёром, осталось в тайне. Кажется он вернулся в Петербург. Дальше ехать и не с чем, и не за чем было.

По смене Хованского губернатором Дьяковым Вирло, по настоятельной просьбе вяземских купцов, не смогших терпеть его едких насмешек над их прозябательной жизнью, и над священными для них предрассудками, был возвращён в Витебск. Но тут не долго он профигурировал.

В одно морозное утро, под стоящими у городской площади яслями, назначенными для покормки извощичьих лошадей, лежал в одном только белье, даже без сапог, полузамёрзший человек. Язык у него был вырван, а руки и ноги переломаны. Это был Вирло. Его отогрели и привели в сознание, но на все вопросы он не имел средств отвечать ни словесно, ни письменно, и к вечеру того же дня умер. Убийцы не были открыты, и даже в подозрении никто не остался.

Суходольский, более прочих близкий к нему, выслуживший уже эмеритуру и, по отмене преподавания естественных наук в гимназиях, оставшийся за штатом, ещё до возвращения Вирлы в Витебск, впал в ипохондрию, чуждался и боялся всех, грустил, тосковал и сделался каким-то эксцентрическим неряхою. Через несколько дней после смерти Вирлы, он шёл по улице и упал в страшнейших судорогах падучей болезни. Его снесли в городскую больницу, и там он прожил ещё суток двое или трое.

При описи имущества Вирлы найден был в его квартире, в изящной рамке под стеклом, нарисованный им портрет Августы Кольбе, виденный мной потом у жандармского полковника Певцова или Слепцова /хорошо не помню/. У Суходольского же, кроме носильного платья и грязного белья, не нашлось даже ни одной копейки.

Что же это были за люди? Одно только известное мне обстоятельство может дать хотя не совсем полное, но довольно верное объяснение по этому вопросу.

Когда мы с Вирло квартировали вместе, я однажды показал ему свою шкатулку с секретом, состоящим из двух ящичков, очень искусно скрытых, и о существовании которых нельзя было и подозревать. Он любовался ею, и хотел обзавестись такою же. Но как не находил мастера, которому можно было бы доверить такую же работу, то дело оставалось без дальнейших последствий, и было забыто. Как вдруг Вирло вошёл в мою комнату.
- "А что, секретные ящички ваши ничем не заняты?" - спросил он.
- "Заняты разными мелочами, только совсем не секретными," - отвечал я.
- "Не могли бы вы сделать мне отдолжение, припрятать в них тоже какую-нибудь мелочь на несколько дней?"

Я согласился. Вирло вручил мне небольшой свёрток бумаги, с чем-то твёрдым внутри. Я при нём же вложил его в один из ящичков, и запер шкатулку.
- "Да! Ещё одно! Я запру на замок дверь, соединяющую наши комнаты, и ключ возьму с собою. Ночевать дома я не буду," - прибавил он, уходя.

Утром на другой день я слышал за дверью шорох и какой-то тихий говор, но, полагая, что там мальчик убирает комнату, не обратил на это ни малейшего внимания.
- "У нас сегодня были гости," - сказала мне служанка, внёсшая кипящий самовар, приготовляя чайный прибор.
- "Кто?" - спросил я.
- "Да жандармский офицер, полицмейстер и ещё какой-то толстяк во фраке с жандармами и десятскими. Привели с собою Петрушу /мальчика, у которого был особый ключ от дверей из коридора/, пошарили на столе и этажерке, покопались в кровати и под кроватью, перетрясли их, и в книгах и в бумагах, оставили Петрушу убирать комнату и ушли."
- "Унесли же что-нибудь с собою?"
- "А Бог их знает. Кажется, ничего. Покачали головами, посмотрели на стены и на потолок. А толстый господин махнул только рукою и смеясь: "хватай ветер на вилы", сказал полицмейстеру."

Я поспешил скорее отпить чай. Служанка ушла, а я, затворив дверь за нею, бросился к шкатулке.

В бумажке нашлись: золотые булавки с головками в виде чёрных треугольников с белыми серебряными каймами, какие-то пряжки с изображениями молотка с лопатою, то раскрытого циркуля, лежащего на поперечной линейке, бронзовая медаль с неизвестной мне надписью, похоже на еврейскую

/должно быть финикийскою или халдейскою/, и наконец значок - солнце, охваченное ножками стереометрического циркуля. С удивлением и каким-то трепетом внимательно пересмотрел я эти вещицы, завернул по-прежнему в бумажку, и положил обратно в ящичек. Я догадался, что это были масонские значки. Через дня три, или четыре Вирло взял их у меня обратно.

В Витебске, против поиезуитского монастыря, за домом губернатора, подымается высокая и обрывистая гора, поросшая старыми берёзами и называемая вокзалом. Среди этого вокзала я помню деревянную, довольно просторную постройку, состоявшую из обширного серединного зала и двух боковых комнат с передними. Постройка была уже ветха и стояла пустою, а потом и исчезла бесследно. В ней-то помещалась во времена оные масонская ложа.

Хотя масоны были строго преследуемы, ложи их закрыты, и каждый, поступая на службу и при получении чина обязывался подпискою не принадлежать к ним, но это, по-видимому, не мешало дальнейшему, хотя тайному, существованию этого отжившего свой век института.

И Вирло, и Суходольский были масоны. Твёрдый и упругий характер первого поддерживал в нём энергию в борьбе с жизнью, и он погиб ярым протестантом. Второго, мягкого и уступчивого, заела житейская ржавчина. При воспоминании об них я невольно спрашиваю: какие дети были тогдашние масоны. Не отрицая, при обширности распространения общества, необходимости условных примет, я полагаю, что приметы эти должны иметь особенное свойство: быть и не быть. Как пароль, так и лозунг не должны быть ни вещественны, ни письменны, ни словесны. Один условный жест в движении, одна условная поза в покое достаточны для ориентировки в плавании по житейскому океану. Надевать же на себя булавочки, пряжки, значки, дорожить ими и хранить их - это уже крайне наивно, потому что все они могут служить вещественными уликами в следственных комиссиях и судах. Лет 30 после того профессор Ешевский показывал мне в Москве масонский архив и их регалии. Он получил их в приданое за женою от генерала Дубельта. Вот предел, иже не перейдеши!

Глухо, как будто из скрытой за горизонтом тучи, пророкотала между витебскими евреями весть о смерти императора Александра Павловича. "Вай, вай, шварц-ёр", - пошёптывали они со стоном. Через неделю и из Петербурга пришло официальное известие об этом событии с повелением присягать новому государю Константину Павловичу. Жители Витебска хорошо помнили князя Константина с 1815 года, и с подобающим смирением присягнули. Как вдруг, неожиданно и негадано, приходит другой приказ: присягать Николаю Павловичу. "Ой, капорес!" - протяжно и тоскливо простонали жиды[1], а христианское население как-будто и повеселело. Впрочем, это быть может, мне только так показалось.

Часть III

Войны персидская 1827 и турецкая 1829 г., кроме прохода войск и провоза нескольких турецких пашей чрез Витебск, прошли бы совсем незаметно, ежели бы одно особенное обстоятельство не озадачило сильно белорусских жидов.

Богатый откупщик Гинцбург взял на себя поставку для дунайской армии, и целая толпа бедных евреев, в виде поверенных, приказчиков, подносчиков, сидельцев и извозчиков, вереницею потянулась из города за полками. Двое из них, Мордух и Биня, захотели сделать самовыгоднейший гешефт, и где-то за Дунаем, вызвались произвести разведку в турецком лагере, рассчитывая на пособие со стороны тамошних своих единоверцев. Но тут-то они и ошиблись в расчёте: единоверцы же связали их, как баранов, и потащили к агарянам на жертву Ваалу. Турецкий паша, который до того успел уже повесить трёх шпионов, и всё из детей Израиля, чтобы раз и навсегда избавиться от столь милых посетителей, высказал перед ними всю свою азиатскую энергию. Они были введены к нему в палатку и, в присутствии его, выдернули два конца поданного им платка. У Мордуха оказался узелок, и это было его смертным приговором. Перед палаткою же его раздели донага, и стали снимать ятаганом кожу, начиная с темени, и вдобавок посыпая солью обнажённыя уже части тела. Операция эта продолжалась более часа, а чрез часа ещё два или три бедный страдалец отправился прямо на лоно праотца своего Авраама. Биня всё это время связанный стоял тут же и смотрел на производство казни, тако и на страшную агонию своего товарища по службе. Мордух уже не дышал, когда паша вышел из палатки, приказал развязать Биню, и преважно,

1- Жиды - традыцыйнае прастамоўнае паланізаванае найменне яўрэяў на Беларусі. Ужывалася з часоў Вялікага Княства Літоўскага і ў 1-й палове XIX ст. яшчэ не мела ўніжальнай афарбоўкі - ***рэд.***

чрез переводчика, сказал ему: "Возьми кожу, снеси к пославшим тебя и расскажи им всё, что видел!" Биню вывели из лагеря, и он цел и невредим с кожею Мордуха возвратился восвояси. Кожа эта похоронена была со возможною по обряду ветхозаветному торжественностью.
- Ну а после нашлись ли ещё охотники заглянуть в неприятельский лагерь?
- "Ай, вай! Цоб скуру спустили? - отвечал Биня. - Якой цорт захоцець туда заглянуць? Ни! Никто и ни за цто!"

Белорусские евреи никоим образом не могли понять, как их же единоверцы, забывши хирам, выдавали их. Но вскоре горько и очень горько пришлось им разочароваться в вере во взаимную приверженность даже среди своей семьи. Не даром охали и стонали они при вести о кончине Александра Павловича.

В "Книге царей" сохранилось предание, что Давид приказал произвести народную перепись, чтобы узнать число своих подданных. Это почему-то не понравилось Егове, и он наказал строптивого и стремившегося к знанию царя повальным мором, значительно уменьшившим численность евреев, и приведшим Давида к смиренному покаянию. И вот, бывало, спросишь у еврея, есть ли у него дети. "Ну, есь, нихай будуць здоровеньки," - ответит он. "Я не считав, да и на цто вам это!" Больше не добьётесь.

Сорванцы мальчишки, особенно кантонисты, пользовались этой счётобоязнью. Например, сидит еврейка у лотка с пряниками, орехами, яблоками и другими лакомствами. К ней смиренно подходит незнакомый шалун /один или с товарищами/ и начинает что-нибудь торговать, перебирая товар на лотке, схватывает, что ему понадобилось, и убегает поскорее. На крик еврейки: "Вай, гевальт!" за похитителем бросается вдогонку по крайней мере десяток жидов, а тот, отбежав несколько,останавливается, поворачивается к погоне и начинает считать: "Один, два, три...", указывая на каждого рукою. "На свою голову, коли б цебе хвароба!" - кричат евреи, закрывая лицо руками, разбегаясь во все стороны и прячась от сорванца как попало, лишь бы скрыться от его взора и не подвергнуться счёту. Можно по этому судить, как составлялись сведения о числе еврейского населения и насколько сведения эти были верны. Было над чем задуматься администрации, когда уже официально сделалось известным, что рекрутские наборы будут производиться со всех податных состояний, т.е. крестьян и мещан, без различия вероисповеданий, следовательно, и из евреев. Глубоко призадумались евреи и - приуныли, глубоко призадумалась администрация и вот что придумала!

В одно очень непрекрасное, потому что, кажется, октябрьское утро мирные жители города были вдруг разбужены криком, воплем, рёвом и воем голосов на улице. Сотни евреек, не одетых, в одних даже грязных рубашках, без юбок, босиком, с бритыми головами и без повязок, бегали и метались по улицам в разных направлениях. Кое-где городовые полицейские десятники, гарнизонные солдаты и жандармы палками, ружейными прикладами и сабельными ножнами отбивались от них и разгоняли их подальше от себя. Суматоха страшная, и никто не знает, что это такое: пожар, наводнение, грабёж? Нет, это - ни более, ни менее как набор евреев в рекруты.

Секретно было предписано набрать детей еврейских от 10 до 14 лет и поставить их по два за одного рекрута. И вот секретно же истребованы были у раввина списки детей означенного возраста, секретно тот же раввин доставил из жидов десятка два оборвышей и негодяев, секретно, по указанию этих лапсердаков /как их звали же единоверцы/ ночью поставлены были караулы у всех домов, занятых евреями, и перед рассветом, уже не секретно, а явно сделано было нападение на эти дома. Не успели и опомниться евреи, как все их дети были уже взяты и загнаны в назначенные в разных местах города сараи. Когда уже совсем рассвело, крик евреек несколько успокоился, и на улицы показались и евреи, тоже большей частью полуодетые, без шапок, только в ермолках, и многие тоже босиком. Они уже не кричали, не выли, а тряслись как в лихорадке и безумно метались из одной улицы в другую. Вот один схватил себя за пейсы и покачивает голову то вправо, то влево, вот другой вцепился обеими руками в свою бороду, а там третий вперился лбом в фонарный столб и стоит неподвижно. Страшная, потрясающая и вместе с тем отвратительнейшая картина! Кто видел её, во всю жизнь не забудет! Сомневаюсь, происходило ли что-нибудь подобное при нашествии галлов и с ними двудесяти язык!

В продолжении дня суматоха несколько раз возобновлялась. Из сараев под многочисленным конвоем стали выводить жиденят в изорванных только рубашенках и босых в рекрутское присутствие. Отцы и матери бежали и впереди, и сзади, и по сторонам конвоя. Крик, визг, рёв опять сливались в один какой-то громкий и протяжный стон, в какой-то адский вой, который ни Мейербер в "Роберте-Дьяволе", ни Берлиоз в "Фаусте" не выразили и не могли выразить никаким сочетанием звуков, хотя бы имели под рукой вдвое больше музыкальных инструментов. Я видел, как одна мать прорвала цепь конвоя и схватила своё детище. Солдаты немилосердно били её прикладами, и она лишилась чувств, но так крепко ухватилась за плечо ребёнка, что нескоро и с большим трудом могли разнять её сжатую пясть.

Жидёнок визжал от страха и от боли, вся рука его вздулась и побагровела, а на плече видны были тёмно-синие следы пальцев.

Не знаю, как подействовало на других это бесплатное драматическое представление, данное генерал-губернатором князем Хованским и режиссёром правителем его канцелярии Глушковым, но я с тех пор начал впадать в какое-то тетаническое состояние при каждом отчаянном крике или стоне женщины, и тогда же при всём своём чуть не детском возрасте сознал, что к военной службе я не годен и что не быть мне не только храбрым солдатом, но даже и храбрым генералом.

В присутствии никого не браковали, отобрали только калек и отпустили их. Паршивых и чесоточных немедленно отделили от здоровых и разместили порознь в жандармских и кантонических казармах. Здоровых сейчас же наряжали в бельё, полушубки и сапоги и высылали из города партиями. Больные оставались до излечения, но не могли видеться ни с родителями, ни с родными.

В один день с ума сошли две еврейки, утопилась в Двине одна и более десятка избитых были подняты на улицах. Утопленницу вынесло потом на берег где-то повыше Маркова монастыря.

Лапсердаков отправили с солдатами и членами земской полиции в деревни к проживающим по корчмам и мельницам евреям. Там, по всей вероятности, повторилось то же, но, разумеется, в миниатюре только.

Более недели прошло, пока город наконец успокоился. Нужное число было скомплектовано и даже несколько из оставшихся больных возвращено домой как лишних.

В следующие годы наборы производились уже не секретно и потому тихо, хотя не без плача и воя, но по крайней мере этот плач и вой раздавался только где-то внутри стен, а не на улице, и не при столь эффектной обстановке.

Биня, спрошенный при мне, где евреи лучше: в Турции или здесь? - помявшись несколько, ответил: "Ну! У нас нашлось только двадцать, а там все сплошь лапсердаки." О раввине он промолчал, как и следовало благоразумному жиду.

Часть IV

Настала прочёска дворянства. Все, носящие имя благородных, должны были чрез уездных предводителей представить документы своего происхождения в так называемое депутатское дворянское собрание, откуда они пересылались в Петербург на рассмотрение и утверждение герольдии. В прежней Польше военное, или рыцарское, сословие обязано было защищать всех прочих жителей страны от нападений неприязненных соседей, составляя высшую касту в народе под именем шляхты. Оно владело и землями, оно и управляло государством посредством сеймов, без соизволения которых королевская воля не имела никакого значения. Шляхта эта очень дорожила своим званием, сопряжённым с огромнейшими привилегиями, и гордилась им, но гордилась не на бумаге, а на деле. Гербовники Попроцкого и Несецкого были не иное что, как создание пустой гордости дутых магнатов и льстивой низкопоклонности их блюдолизов, но никак не официальными документами. Шляхта, обязанная по первому призыву явиться с оружием в руках на боевом коне под знаменем своего округа, очень хорошо знала своих собратьев, знала их способности, их заслуги, их происхождение, службу их предков и родство с другими семействами, не внося этого в официальные акты. В отдалённой окраине в случае сомнения в чьём-нибудь шляхетстве пользовались свидетельством нескольких собратьев-шляхтичей. Городские мещане по магдебургскому праву могли тоже владеть землями и отдавать их за условную ежегодную плату желающим на них селиться. Всё это делалось домашним, семейным образом, без официальных актов и документов, а взаимная порука была и правом владения, и контролем в случае злоупотребления этого права. Начавшиеся при Сигизмунде III войны разорили многих землевладельцев, и они в крайности продавали свои участки соседям, менее пострадавшим, и плотное шляхетское братство, не допускавшее прежде учреждения орденов и отличия титулами /кроме княжеского для потомков Рюрика, Гедемина и Лесздейки/ распадалось на три группы: магнатов с обширными земельными владениями, иногда целых провинций, панов, имеющих небольшие участки, и чиншевиков, сидящих на чужой земле и вносящих за то плату владельцам. Карл XII и Пётр Великий хозяйничали в Польше произвольнее даже, нежели у себя дома. Магнаты и паны одни стояли за Саса, другие за шведа. Произошли крутые передряги. Многие магнаты потеряли всё, что имели, а на их месте выросли новые из панов, зато многие паны сделались чиншевиками, а из чиншевиков вышли очень солидные паны. Путаница произошла страшная и она

усилилась в последние годы существования Польши, что называется до nec plus ultra[1]. Явились паны новой категории - доробковичи /из прислуги магнатов и крестившихся евреев/, нажившие per fas et nefas[2] денежку и под покровительством одной из борющихся партий закупившие земли у разорившихся панов. Эти-то доробковичи составляли настоящую язву шляхетства, которое хотя с пренебрежением и сторонилось от них, но не имело никакой возможности контролировать их поступки и обуздывать их своеволие. В таком виде Белоруссия перешла под владычество России, и вся шляхта вместе с доробковичами переименовалась в дворян. Земли магнатов большей частью были взяты в казну и вместе с королевскими розданы Екатериною II и Павлом I лицам разных народностей и разных достоинств. Часть панов эмигрировала, а остаток их с доробковичами, число которых ещё более увеличилось, составил класс дворян-землевладельцев или помещиков. Чиншевики же превратились в дворян безземельных, которые в то время в домашней жизни ничем уже не отличались от крестьян. И они, и жёны их, и дети дома и в будни одевались так же в зипуны и в лапти, а в праздники только или при посещении города мужчины надевали сапоги и серые чамарки, а женщины чулки, черевики и платья, какие ни на есть, то роброны века Людовика XIV, то короткорукавные декольте времён революции. Замужние являлись и в чепчиках большей частью чудной какой-то вавилонской архитектуры. Между собой говорили все они по-белорусски, только каждый хозяин звался пан, хозяйка - пани, сыновья их были паничи, а дочери - паненки. Понятно, что я как молодой повеса, более прочих наблюдал паненок. Все они хотели говорить по-польски, но это им окончательно не удавалось. Они думали, что белорусское слово, произнесённое в нос с прибавкою звука "ж" после "р", сделается польским, и потому pies siedzi na progu[3] выговаривали: "Пенс сендзи на пржогу". Между ними много брюнеток, и даже встречаются горбоносенькие. Они пололи в огородах, ходили с граблями на сенокосы и жали в полях как и крестьянки. Последнюю работу совершали однако же в нитяных или шерстяных перчаточках. Отправляясь, например, к обедне в ближайший костёл, они шли всю дорогу босиком и только подходя к селу или городу надевали чулки и башмаки и подпоясывались белым коленкоровым передничком. При встрече со знакомыми они низко приседали, взявшись концами пальцев за край передника, и горожане звали их за это panienki fartuszkowe[4]. Хотя они постоянно почти ходили босиком, а всё-таки легко было заметить у них haut-pied, тогда как у всех крестьянок без исключения plat-pied[5].

Строго разбирая дело, едва ли сотому представилась бы возможность документально доказать своё дворянство. Отрывочные и частные какие-то купчие и дарственные договоры по-настоящему никак не могли служить родовыми документами. Нужно было прибегнуть к довбдам другого рода, более сильным и неотразимым. И вот помещики все без исключения, показали своё дворянство, выводя себя в прямой линии от баснословных Антеноров, Лехов, Пястов, Витолей и пр., а бедные чиншевики зачислены в однодворцы, хотя отцы их, несомненно, были из шляхты, потому что в последних шляхетских ополчениях служили офицерами. В подмен их многие мещане /Белохи, Бледухи, Гацюки преобразовавшиеся из Силивурок-Чербешевичей и пр./ сделались дворянами sans reproche[6].

Крупно нажились тогда чиновники депутатского собрания: например, какой-то Тарасевич, блистательно доказавший и своё собственное дворянство. Без сомнения, львиная доля убедительных документов завязла в карманах петербургских экспертов герольдии. Но это только гипотеза, ведь a posse ad esse non est consequentia[7].

Хромой фактор наш Янкель презентовал мне однажды целую кипу старой пожелтевшей и даже побуревшей, подмоченной и полусгнившей бумаги, спрашивая, не нужна ли мне эта драгоценность, и предлагая продать её за сходную цену, по пяти рублей за лист. Я просмотрел и что же? - это была гербовая бумага разных годов последней четверти прошедшего столетия.
- Нет, мне не нужно. Да и кому и на что она может годиться? - сказал я.
- Як на цто? А в герольдию?

И тут Янкель подробно мне объяснил, что эту бумагу покупают наперебой, что на ней господа чиновники Свирщевский, Жабко и другие пишут особенными какими-то чернилами, рисуют геральдические деревья и гербы, прикладывают особенные печати, что заплативши 5 рублей за лист, можно продавать

*1 - До крайних пределов (**лат.**).*
*2 - Правдами и неправдами (**лат.**).*
*3 - Собака сидит на пороге (**польск.**).*
*4 - Фартучные паненки (**польск.**).*
*5 - Высокий каблук, обувь без каблука (**франц.**).*
*6 - Безупречный (**франц.**).*
*7 - Между возможным и настоящим нет согласия (**лат.**).*

нуждающимся по 50 и даже по 100, что он только по уважению и преданности предлагает мне эту верную сделку. По совершенной моей неспособности к гешефтам я всё-таки не купил тогда ни одного листа, но знаю наверное, что не более как чрез месяца два дальний мой родственник по матери некто Шидловский снесся с Янкелем и взял у него несколько листов по несравненно высшей цене.

Откуда же эти янкели добывали столь курьёзный товар и удовлетворяли сполна спрос на него? На это можно ответить только другою гипотезою.

В Могилёвской губернии есть местечко Шклов, пожалованное Екатериною II графу Зоричу, основавшему там кадетский корпус. Корпус этот потом был перенесён в Смоленск, а оттуда в 1812 г. в Москву, где, переименованный в военную гимназию, находится и теперь. Но в Шклове кроме корпуса основано было и другое не менее замечательное заведение.

К Зоричу, как брату по матери, приехал серб Неранчич, который привёз с собою братьев Зановичей, уроженцев Далматии /не черногорцев ли?/, гениальных экспертов по финансовым делам. Эти-то братушки из любви к покровительствующей им России и с целью обогатить её, вероятно, не без соизволения своего патрона завели на большую руку фабрику ассигнаций, процветавшую во всё царствование Екатерины II. Со смертью ея фабрика закрылась. Один Занович бежал от Павла I в Бельгию, но там практика его потерпела полнейшее фиаско, и бедняжка представился на висилице. Другой стушевался как-то неприметно.

Корпус был переведён, а фабрика после непродолжительного отдыха начала опять работать под дирекциею уже местных сынов Авраама и Иакова и, несмотря на строжайшую бдительность администрации и на усерднейшие старания губернаторов, исправников и целой ватаги полицейских надзирателей и сыщиков, была с небольшими приостановками в полном ходу во всё царствование Александра I и Николая I. После ассигнаций гербовая бумага - это не труд, а приятное развлечение!

Во времена Крымской войны, говорят, какой-то могилёвский капиталист переместил фабрику куда-то на юг, чуть не в Бессарабию.

Шклов вследствие пребывания в нём столь полезного гешефта заведения сделался вместе с тем и главным депо контрабанды на всю Белоруссию, не уступая в соревновании старшему собрату своему Бердичеву в Киевской губернии.

Далеко позже, именно в 1839 году, я, проезжая чрез Шклов, встретился с хорошо знакомым мне витебским купцом Шлёмою Минцем, приехавшим туда по коммерческим интересам. На предложение его купить что-нибудь по дешёвым ценам я согласился, и мы отправились в какой-то мокрый и грязный сарай, куда нам стали приносить разные товары. Глаза у меня разбежались. Трудно себе представить всё разнообразие и всю прелесть предметов, предлагаемых вдобавок и по ценам баснословно низким! Шёлковые материи, бархаты, сукна, часы и кружева - всё это приносилось неизвестно откуда.

Я тогда был уже женихом и в восторге возымел глупейшую мысль одеть под венец свою невесту в платье из брабанских кружев.
- Ну, а как сейчас же из-под венца вашу молодую жену в этом же платье арестуют? Подумали вы об этом? - сказал Минц откладывая, что ему было нужно.

Я всё-таки не выдержал и кроме отличнейших женевских часов купил ещё кружев на чепчик своей невесте. Не рад я был потом этой покупке. Ah, mon petit ange, comme tu es belle à présent![1] - кричала одна из дам, надевших чепчик в следующее за браком утро.
- Милашечка, как ты хороша в этом чепчике! - говорила другая. И все обнимали, жали, душили, целовали и до того растормошили бедную молодую, что она принуждена была пролежать в кровати всю остальную часть дня. Чепчик восхитил всех без различия народностей, званий и лет.

Генерал-губернатор Бибиков исходатайствовал потом учреждение отделения герольдии в Киеве. Шклов, наверное, снабдил и туда свою гербовую бумагу.

Что настрочили Тарасевичи, Свирщевские, Жабки et caeteri tanti[2] на всём протяжении между Неманом и Днепром, то когда-то, без сомнения, сделается материалом исторических исследований и источником критических соображений и умозаключений. Но что же тут придётся соображать и до каких умозаключений можно будет добиться? Перспектива крайне неутешительная, но неизбежная, ежели только прежде весь хлам не дождётся своего Омара.

---

*1 - Ах, мой ангелочек, как ты теперь прекрасна! (**франц**.).*
*2 - И другие подобные (**лат**.).*

Часть V

С первых годов царствования Николая Павловича началось так называемое добровольное воссоединение унии с православною церковью. Сперва римско-униатов приказано было именовать греко-униатами, потом предписано священникам во время службы класть поклоны, а не становиться на колени, затем началось на ектении поминовение вселенских патриархов и т.д. Что епископы униатские Семашко, Лужинский и др. действовали по доброй воле, в том не было и теперь не может быть никаких сомнений. Эта воля могла иметь даже собственную свою инициативу, исходящую из выработанного ими же убеждения, или быть воспринятою на сделанное им свыше предложение как уступчивое согласие с их стороны, но только эта добрая воля единичных пастырей никак не была волею всей паствы. И вот чтоб выпутаться из взятой на себя обязанности, пастыри принуждены были прибегать к средствам, не совсем соответствующим их сану. В 1860 году ещё более двадцати униатских священников, административно сосланных в одну только Смоленскую губернию, съезжались в Смоленске говеть великим постом. А сколько их было двадцать пять лет прежде и сколько не духовных лиц подвергалось такой же участи? Вспомним ещё и то, что административная ссылка была одним из легчайших наказаний за непослушание, и с более упорными совсем не церемонились. Выходили иногда сцены трагические, а чаще - комические фарсы.

Когда дело дошло до открытой игры и стали вводить в униатские приходы наехавших невесть откуда православных священников, на поприще действий выступил соборный протоиерей отец Иоанн Ремезов. И вот какой казус случился с ним.

Явился к нему известный всему городу пьяница и прощелыга Лебедевский с заявлением, что он по собственному желанию и убеждению хочет перевернуться, т.е., по местному выражению, принять православие, причём, просил обратить внимание на его усердие и наградить его пятью рублями, назначенными добровольцам из сумм, неизвестно откуда взявшихся, но находящихся в распоряжении отца Иоанна. Обрадованный появлением приблудившейся овечки отец протоиерей выдал ему следуемое с тем, чтобы он завтра в 10 часов явился к нему для формальной записи его в книгу живота. Лебедевский, прокутивши целую ночь и не протрезвевшись нисколько, явился в назначенное время, стал на четвереньки, упёрся лбом в пол, перекувыркнулся всем телом и "ну, теперь квиты" сказал, приподнимаясь и намереваясь уйти. Его задержали, отправили в съезжую до вытрезвления, пошлёпали немножко и потом выпустили, а отец Иоанн вписал его в список сынов церкви.

Возвращаясь из экскурсии в Городецкий уезд в верстах семи или восьми от Витебска у сельца Лужосно я был остановлен целою массою народа, столпившегося у корчмы, стоящей при дороге по обыкновению возле церкви.
- Что это такое? - спросил я.
- А приехали переворачивать, - отвечали мне.

"Посмотрим, как это переворачивают," - подумал я, заехал в корчму, оставил в ней лошадей с извозчиком, отправился к церкви, пробираясь сквозь густую толпу крестьян и крестьянок, подошёл к ней и вот что увидел.

Дверь церкви отперта, на паперти аналой, и тут же хлопочут исправник, становой и губернский чиновник особых поручений. Все в мундирах, при шпагах и в треуголках. Тут же был и узнавший меня предводитель дворянства Н.О.Энько, но в качестве помещика и не в форме.

В камилавке и епитрахили с причетниками вышел из церкви протоиерей, и треуголки и шапки полетели с голов. Началась проповедь на церковно-славянском языке, которую и в десятой части не поняли исправник и его чиновники, а ни бельмеса не смыслили остальные слушатели. Красноречиво, цветисто и восторженно говорил проповедник, и чего только он не наговорил - не собрать всего и в три короба! Вот римская ересь, яко блудница, пляшет под звуки домрей, накрей и сопелей, вот волхвы ей остригли власы, сбрили брады, отметали рясы, иже носил сам Спаситель, и чтобы затереть всякое воспоминание о Нём, перестали складывать персты во святое имя Его. Чудна была проповедь, а ещё чуднее окончание её. "О вы, агнцы, возвращающиеся на лоно призывающей вас матери вашей - церкви, идите о десную, вы же, козлища, остающиеся во смрадных гресех своих и во власти сатаны и аггелов его, ступайти о иную!"

Чиновники и причетники бросились объяснять мужикам и бабам этот эпилог христианского поучения. Толпа заволновалась и устремилась сперва кто вправо, кто влево, но вскоре все слева, как отражённая

волна, отбросились обратно и устремились за правыми. Налево в незначительном отдалении стояли два воза с розгами, а при них несколько полицейких сотских и десятских с блестящими бляхами на фуражках, а о десную - две бочки утешительнейшей сивухи! Проповедь возымела полный успех, и обращение совершилось мирно и любовно.

После носился слух, что одна новообращённая старушка так глубоко тронулась проповедью отца протоиерея, что, возвращаясь в свою деревню версты за три, не дошла домой, упала где-то у забора и осталась там ночевать. Утром её нашли мёртвою и сильно повреждённою в лице, и кем же, увы, свиньями, пойманными на деле и уличёнными в преступлении! Как тогда люди были наивны и не догадливы: про польскую интригу в то время никому и не мерещилось! Случись что-нибудь подобное позже, сколько произошло бы шуму, гаму, арестов и допросов, сколько бумаги было бы исписано, и, главное, сколько рублей не кредитных, а настоящих перепало бы в карманы власть имущих?

Но были и настоящие трагедии без комического оттенка.

У одного моего знакомого, жившего за шоссейным мостом в доме священнической вдовы Слижевской, я увидел старичка, служившего пономарём в Святодуховском женском униатском монастыре базилианок. Он сидел скучный, понуривши голову и почти не обращал внимания на окружающих его лиц и их разговоры.
- Ну что, Иван, сидишь, повеся нос, не поможешь ведь ничем. Ни стоны, ни слёзы ни к чему не придадутся. Вот выпей рюмочку, авось будет легче, - сказала хозяйка дома, поднеся ему налитую рюмку. Он выпил и сидел молча по-прежнему. Выпил потом и другую, и третью, пока наконец язык у него не развязался.
- Охти, завтра пятница, завтра будут пороть мою бабу!

Начались расспросы, из которых выяснилось, что в числе монахинь базилианок оказалось несколько таких, которые протестовали против повеления сделаться православными. Их заперли особо. Нашлось ещё в городе несколько женщин, большей частью старух, последовавших их примеру, и тех засадили туда же. В числе их была и жена Ивана. Их там увещевали не словами, не поученьями /да и откуда было взять эту дребедень?/, а постом и физическими средствами. Каждую пятницу в воспоминание страданий Спасителя их отечески посекали розгочками.

Бедный старик заливался слезами, а слёзы заливались водкой.

В городе рассказывали про страшные страдания, которым подвергались базилианки в Полоцке и Мяделе. Но они до того ужасны, что выходят из пределов вероятия и, без сомнения, сильно утрированы. В Витебске их только посекали и то с благою наставительной целью.

Разнёсся было даже слух, что две базилианки бежали из монастыря и при помощи шкловских евреев-контрабандистов перебрались в Пруссию. Потом явилась в Риме знаменитая Макрина Мечиславская, но она не могла быть одною из тех двух, потому что, как это мне хорошо известно, никакой монахини Мечиславской в Витебске не было.

Вскоре и базилианские школы были закрыты. Учителя - латинского языка Копецкий и физики Зенкевич - отправлены в Москву для слушания там профессорских лекций, прочие были разосланы в разные местности. Уния в 1835 г. в Витебске уже сделалась только преданием.

Но предания не скоро умирают в народе и иногда как бы просыпаются. Что-то подобное случилось в 1848 г.

На север от Витебска простирается огромная песчаная равнина, носящая имя Песковатика. Это голая пустыня. В одном еле-еле пробивающемся из песка ручейке весенняя вода отмыла берег и обнажила большой валун. На плоской, почти отвесной чуть не в сажень вышины поверхности его суеверные жители нашли изображение какого-то святителя и даже какую-то загадочную подпись внизу. Надобно ещё взять во внимание и то обстоятельство, что тут же, в виду Песковатика, несколько выше по Двине стоит опустевшая и превращённая в пороховой склад небольшая церковка, построенная по преданию на том месте, где тело убитого в Витебске Иосафата Кунцевича приплыло вверх по реке к берегу. Пошли толки по всему городу, и толпы любопытных отправились взглянуть на новое чудо.

Властитель корчмы "Разуваевка", лежащей за Песковатиком, вольтерианец по убеждению /ежели только какие-нибудь убеждения были у вольтерианцев того времени/, бывший прежде адъютантом принца Александра Виртембергского, а теперь помещик Ленкевич убеждал всех и каждого в подлинности чуда, рассказывал как он, возвращаясь ночью из города, видел у камня ярко горящие свечи и слышал какое-то тихое, восхитительное, ангельское пение. Народ валил толпами к камню, оттуда в

"Разуваевку" и выпивал там водки по крайней мере в десять раз больше прежнего, а то только и нужно было господину Ленкевичу, имевшему собственный винокуренный заводец. Fala ... (*у рукапісе неразборліва - І. А.*) разнеслась эта далеко-далеко. Любопытные, особенно дамы, начали наезжать, чтобы поглядеть на этот камень. И вот что случилось со мною.

Возвратясь в мою скромную квартирку, я нашёл визитную карточку с баронскою короною и надписью: "Madame /имени не помню/ Mirovitche, ci-devant /тоже не помню/" с припискою карандашом "Hôtel de Riga, N2". На другой день часов в 10 я принарядился и отправился в Hôtel de Riga.

Я нашёл даму молодую, пухленькую и соблазнительных форм, всю в бархате и кружевах. Это была мадам Мирович, приехавшая, кажется, из Вильны, где супруг её был каким-то чиновником, едва не полицмейстером. Она восхищалась камнем, хотела бы иметь у себя по возможности точное его изображение. Кто-то отрекомендовал меня ей, и нечего делать - я согласился на её просьбу, изложенную очень мило. Взял я всё нужное для рисования, отправился к камню и что же - могу сознаться - окончательно стал в тупик! Камень как камень и всё тут. С любой стороны протягивается на нём отвесная, довольно длинная, но узкая полоса жёлто-охристого цвета, изогнутая вверх дугою направо - это мнимый посох. Посредине тоже отвесно идёт другая широкая и разделяющаяся вилообразно на две короткие - епитрахиль. Над этим раветвлением в уровень с искривлением первой полосы круглое тоже охристое пятно - это митра. Вот и всё, что называлось изображением. Внизу слева вкрапленная слюда образовала довольно правильное кольцо - букву "О", а вершков 5 или 6 вправо такая же слюда уложилась в виде обратного латинского "V" /"А" или "Л", читая по-русски/. Что тут делать? Я нарисовал всё, что видел, и нарисовал как можно точнее и как сумел отчётливее.
- Что это? Только-то? Где же лик, где сам святой угодник? - с удивлением спросила мадам Мирович.
- Какого там угодника видели вы, мадам? Я присматривался долго и внимательно и не видел ничего более, как только то, что нарисовал.
- И не видели самого лица под митрою?
- Не видел.
- Ни глаз, ни бровей, ни носа, ни губ?
- Не видел.
- Ни бороды?
- И той не видел, потому что серый цвет камня ни светлее, ни темнее над развилиною широкой полосы.
- Ну так excusez-moi, monsieur, и не сочтите за l'impertinence de ma part[1], когда я скажу вам, что на вас не пала ни малейшая капля божьей благодати.
-J'y consens, madame[2], - было моим ответом.

Я откланялся и удалился. Так кончилось моё знакомство с мадам Мирович, но история с камнем кончилась погромче.

Пытливый ум детей Евы, вкусившей запретного плода, хотел добиться непременно: какой же это святитель явил свой зряк на камне. Местный патрон униатский был, разумеется, Иосафат; православный же человек не может нигде обойтись без Св.Николая, как среди белорусов, так и среди бурят и якутов. Все видели митру, епитрахиль и посох, видели "О" и"А" в мнимой подписи, но прочее всё дополнялось силою воли. Св.Николай на образах бывает то с русою бородою /летний/, то с белою /зимний/, а Иосафат положительно чернобородый. И фантазия зрителей, как у г-жи Мирович, видела на соответствующем месте соответствующий воле оттенок. Подпись тоже не решала ничего: Николай и Иосафат имеют "О" и "А" в том же порядке. И вот разгорячённые разуваевскою горелкою умы на основании, что du choc des opinions jaillit la vérité[3] стали сначала спорить, после взялись за убеждения сперва кулаками, а потом и кольями из забора. Произошла настоящая баталия, которую уняла только команда гарнизонных солдат, прибывших из города. Человек с десяток были доставлены в больницу на излечение. Калечества и смертного случая вовсе не было. Поклонников Иосафата, отшлёпавши, отпустили по домам. Это было последнее дыхание унии в Витебске.

Ленкевич при намёке о камне отмахивался только рукою и отделывался одним звуком: "Ат!" Что сделалось с камнем - не знаю. Кажется, он прежде поколотый и потом побитый в щебень пошёл на шоссировку строящейся тогда дороги.

---

*1 - Извините меня, мсье, и не сочтите за грубость с моей стороны (**франц.**).*
*2 - Я согласен, мадам (**франц.**).*
*3 - В спорах рождается истина (**франц.**).*

Акварельную копию с масляной картины живописца Лохова я видел где-то. Угодник сделан с белыми власами и седою бородою, точь-в-точь Борей в день рождения Александра Павловича, и с подписью буквами новейшего шрифта"Николай"!

Униатские священники не беспокоили помещиков никакими требованиями. Являлись только к ним с поздравлениями на Пасху, на Рождество, в день именин и выклянчивали себе каким-нибудь образом подаяние. Они довольствовались хижинкою при церкви и небольшим огородишком при хижинке. Не то было с наехавшими из России священниками. Они стали требовать себе руги полей, лугов и приличных, да и со службами ещё, домов. Морщились помещики, а должны были удовлетворять их требования. Мало того, новообращённую паству нужно же было поучать, хотя на непонятном для неё языке, и прихожане должны были для того ходить по праздничным дням в церковь, а они и не ходили. Священники стали отмечать неходящих, и что же оказалось - дворовые люди, особенно повара и кучера совсем не посещали храмов божьих. Вышло предписание помещикам беспрекословно отпускать к обедне в праздничные дни всю свою прислугу. Не легче стало: прислуга отговаривается дальностью расстояний от церкви. Приказано давать ей подводы. Тут же не вытерпели и православные помещики и завели с попами судебные распри. Католики молчали и с самодовольною улыбкою потирали себе руки. Несколько лет продолжалась эта борьба, пока не опротивела обеим сторонам и дело уладилось как-нибудь.

Самым ярым борцом со священниками выступил полковник Виссарион Саввич Комаров, воспетый Сенковским в повести "Висяша и фея", бывший после губернским витебским люстратором казённых имуществ и женившийся потом в третий раз на жене Клингера-Тришки. Как наторелый крючкодей он так ловко громил расходившихся попов, что сам полоцкий епископ смиренно глотал пилюли, предписываемые ему этим заступником православия и гонителем унии. Это был господин с огромнейшим задатком энергии, тяжело ложившейся не только на несчастных крепостных, но даже на собственное его семейство.

Однажды кормилица младшего сына его Виктора, бывшая униатка, молилась как умела, и он услышал слова "а ни жадной речи". Это взбесило его как кощунство над молитвой.
- Послушайте, послушайте только, какую эта безумная несёт ахинею! - обратился он ко мне в присутствии своих более взрослых детей.

Оказалось, что кормилица читала десятую заповедь, полагая, что это молитва, и читала так, как её выучил униатский священник, а именно: "Не пожелай жены ближнего твоего, а ни жадной речи /и никакой вещи/ его".
- Слышите, что это такое? Какое "жадной речи", когда там сказано: "не ближнего твоего, а искренного твоего, и потом уж ни дома ближнего твоего, ни рабыни его, ни..."
- Вот без последних-то и можно было бы обойтись, - сказал я, прерывая его.
- Нет, анафема тому, кто изменит или пропустит одну йоту в законе! - возразил он очень резко.

Но этим дело не кончилось. Когда мы остались вдвоём, он со всевозможною серьёзностью, насколько её в нём хватало, обратился ко мне:
- Не понимаю, как вы решаетесь высказывать свои революционные идеи да ещё при детях. Разве вы не знаете того, что рабство есть единственное благонадёжное основание государственного благоустройства и что без рабства оно немыслимо. Оставьте всякий вольнодумный вздор, ежели не желаете погибнуть, а это вам предсказываю наверняка.

И что же, этот недоросль энергии был прав, потому что когда энергия уже выросла в особе М.Н.Муравьёва, сбылось пророчество ужасно!

Вместе с постепенным уничтожением унии шло и обрусение страны. Администрация и судопроизводство подчинились общему своду законов, а учебный виленский округ был переименован в белорусский с местопребыванием попечителя в Витебске. Учителя были почти все переменены вновь приехавшими из московского университета и из петербургского педагогического института. В числе первых резко выдались пред прочими братья Чистяковы, Василий и Михаил Борисовичи, как честные люди и опытные педагоги. Они только и были достойными преемниками своих предшественников и нисколько не походили на присылаемых потом обрусителей.

(Заканчэнне будзе)

Рукапіс да друку падрыхтавала Іна Абрамава

допісы на палёх

ХРОНІКА КУЛЬТУРНАГА ЖЫЦЦЯ ВІЦЕБШЧЫНЫ ЗА 1995 ГОД

5 студзеня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава твораў віцебскай мастачкі І.Магучай пад назвай "Арабескі".

9 студзеня ў Віцебску ў Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа адбыўся бенефіс заслужаных артыстак Беларусі В.Петрачковай і Л.Пісаравай з нагоды 55-годдзя з дня нараджэння і 35-годдзя творчай дзейнасці актрыс. Да свайго бенефісу яны падрыхтавалі спектакль па п'есе М.Каляды "Шэрачка з Машэрачкай". Рэжысёр - В.Маслюк.

14 студзеня ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылося адкрыццё персанальнай выставы мінскага мастака М.Бушчыка.

14 студзеня ў Віцебску адбылася прэм'ера спектакля "Хлопчык-зорка" паводле казкі О.Уайльда ў пастаноўцы Беларускага тэатра "Лялька". Рэжысёр - В.Клімчук. Сцэнаграфія - А.Сідарава.

20-27 студзеня ў Лепелі праходзілі Дні культуры, у рамках якіх адбыліся фестываль эстраднай песні "Лепель - 95", адкрыццё выставы мастака А.Саўчанкі, сустрэча краязнаўцаў на выставе "Стары Лепель" у краязнаўчым музеі, сустрэча каманд КВЗ сельскіх гаспадарак раёна, Дзень адчыненых дзвярэй у раённай дзіцячай бібліятэцы, выстава "Добрых рук майстэрства" Людмілы Заліцілы ў цэнтральнай раённай бібліятэцы і інш.

У студзені ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога аддзялення Саюза мастакоў экспанавалася выстава мясцовых мастакоў К.Кісялёва, Н.Кавалёвай, А.Ізаіткі, В.Някрасавай, Н.Лісоўскай і іншых.

У студзені ў Віцебску ў абласным краязнаўчым музеі экспанавалася выстава работ мінскага мастака і архітэктара Д.Мохава, на якой былі прадстаўлены акварэлі, малюнкі, эскізы тэатральных касцюмаў, сцэнаграфія спектакляў і праект рэстаўрацыі віцебскай ратушы.

У студзені ў Віцебску створаны Літаратурны цэнтр пры Віцебскім аддзяленні фонду Сораса. Яго кіраўніком стаў паэт Давід Сімановіч.

1 лютага ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава "Віцебская акварэль. Традыцыі і сучаснасць", прысвечаная 75-годдзю віцебскай мастацкай школы.

2 лютага ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога цэнтра народнай творчасці пачала сваю дзейнасць сумесная выстава віцебскіх самадзейных мастакоў - мужа і жонкі Сайфугаліевых.

13-15 лютага ў Віцебскай вобласці праводзіліся Дні літаратуры, прысвечаныя 60-годдзю народнага паэта Беларусі Рыгора Барадуліна. У Віцебскім дзяржаўным універсітэце прайшлі літаратурныя чытанні "Творчасць Р.Барадуліна", у Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа адбыўся вечар-ушанаванне паэта, было наладжана свята на радзіме Р.Барадуліна ва Ушачах. Сустрэчы з паэтам адбыліся таксама ў Полацку і Наваполацку, у музеі беларускага кнігадрукавання адкрылася выстава "Неруш паэтычных скарбаў".

16 лютага ў Шуміліне прайшоў семінар работнікаў устаноў культуры раёна, прысвечаны тэме вывучэння і выкарыстання фальклору Віцебшчыны ў практыцы работы.

24 лютага ў Віцебску ў Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа адбылася прэм'ера спектакля "Непаразуменне" па п'есе А.Камю. Рэжысёр - Ю.Лізянгевіч, сцэнаграфія - А.Проніна, музыка - У.Кандрусевіча.

24-26 лютага ў Віцебску праходзіў камерны фестываль гітарнай музыкі "Менестрэль". На гэты раз у ім бралі ўдзел Вячаслаў Тарлецкі (гітара, Мінск), Аляксандр Суэцін (лютня, Масква) і Міхаіл Гальдорт (гітара, Навасібірск). Дырэктар фестывалю - Марына Раманоўская, заснавальнікі - Палац культуры прафсаюзаў і кампанія "Арт Марк".

У лютым у Віцебску ў выставачнай зале абласнога аддзялення Саюза мастакоў Беларусі экспанавалася выстава прац Г.Васільевай пад назвай "Канкрэтна - канструктыўнае мастацтва".

У лютым у Віцебску ў прафтэхвучылішчы №46 адбылося адкрыццё нацыянальнага творчага цэнтра "Вытокі".

3 сакавіка ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога цэнтра народнай творчасці адкрылася выстава фларыстыкі, арганізаваная народным таварыствам аматараў фларыстыкі "Анюта".

5 сакавіка ў Полацку святкаваўся 10-гадовы юбілей канцэртнай залы "Сафійскі сабор", які быў адзначаны арганным канцэртам. З вялікай сольнай праграмай "У пошуках Эўрыдыкі" выступіла К.Пагарэлая.

16-18 сакавіка ў Віцебску прайшла абласная канферэнцыя Усебеларускай турысцка-краязнаўчай экспедыцыі "Наш край" з удзелам юных краязнаўцаў і іх настаўнікаў.

17 сакавіка ў Віцебску ў музеі прыватных калекцый адкрылася выстава "Рускае срэбра і парцаляна канца XIX - пачатку XX стагоддзяў".

25 сакавіка ў гарадскім доме культуры Браслава адбыўся канцэрт, прысвечаны гадавіне абвяшчэння Беларускай Народнай Рэспублікі, наладжаны Браслаўскай раённай радай БНФ "Адраджэнне".

25-26 сакавіка ў Віцебску ў Беларускім акадэмічным тэатры праходзіў тэатральны марафон.

31 сакавіка ў Полацкім Сафійскім саборы адбылося

адкрыццё выставы "Барока на Беларусі", наладжанай Беларускай каталіцкай грамадой, галерэяй "У Пушкіна" і Полацкім дзяржаўным гісторыка-культурным запаведнікам. Пры адкрыцці выставы адбыліся навуковая канферэнцыя і канцэрт арганнай музыкі.

31 сакавіка ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адкрылася выстава акварэлі наваполацкага мастака В.Лук'янава.

У сакавіку ў Глыбокім адбылася прэм'ера мастацкай стужкі "Эпілог", знятай паводле аповесцяў І.Шамякіна "Зялёны рай" і "Вернісаж". На сустрэчу з глядачамі прыехалі народны пісьменнік Беларусі І.Шамякін, рэжысёр І.Дабралюбаў, прэзідэнт фонду "Палескі смутак" М.Мятліцкі.

У сакавіку ў Віцебску ў Мастацкім музеі экспанавалася выстава "Веснавая мазаіка", прымеркаваная да Міжнароднага жаночага дню. Творы жывапісу і графікі, дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва прадставілі выключна жанчыны, сярод іх А.Бабарыка, А.Багданоўская, І.Шутава, В.Іванова, С.Макаранка, А.Паплаўская і інш.

У сакавіку ў Віцебску ў музычнай гасцёўні адкрылася выстава работ В.Сарокіна, на якой было прадстаўлена каля 30 жывапісных палотнаў.

У сакавіку праходзілі гастролі Беларускага тэатра "Лялька" ў нямецкіх гарадах Нінбургу, Вецлары, Франкфурце-на-Одэры. Спектакль "Дапытлівы слонік" па п'есе Р.Кіплінга беларускія артысты сыгралі на нямецкай мове.

8-9 красавіка ў Віцебску адбыўся VIII Міжнародны конкурс выканаўцаў спартыўных бальных танцаў "Вясновыя россыпы - 95", у якім удзельнічалі вядучыя танцавальныя пары з Латвіі, Літвы, Беларусі, Украіны і Расіі.

14 красавіка ў Віцебску ў абласным краязнаўчым музеі ў рамках VII Віцебскага фестывалю дзіцячай творчасці адбылося адкрыццё выставы работ навучэнцаў дзіцячых мастацкіх школ і школ мастацтваў вобласці "Мой родны край".

17-24 красавіка ў канцэртнай зале Полацкага Сафійскага сабора прайшоў традыцыйны VIII Міжнародны фестываль старажытнай і сучаснай камернай музыкі. Прагучалі творы Баха, Гендэля, Моцарта, Радзівіла, Шастаковіча, Шуберта, Кнехта, Мендэльсона-Бартольдзі, Люлі, Букстэхудэ і інш. у выкананні Мінскага сімфанічнага аркестра "Калегіум музікум", вакальнай групы "Рэлікт", арганістаў І.Мільчыцкага (Германія), І.Велюмы (Латвія), Д.Зубава (С.-Пецярбург), К.Пагарэлай (Полацк) і хора касцёла Сэрца Ісуса (Латвія), вакальнага ансамбля з Навасібірска, скрыпачоў Л.Бурбах, М.Веннера (Германія), В.Зяленіна (Мінск), піяніста І.Алоўнікава і трубача С.Таўстаножэнкава.

19 красавіка ў Віцебску ў гарадской музычнай гасцёўні адкрылася выстава жывапісных твораў мастака А.Маліна.

22 красавіка ў Віцебску адбылося традыцыйнае свята з нагоды дня нараджэння Беларускага тэатра "Лялька", у якім прынялі ўдзел фальклорны калектыў "Сонейка", юнацкі тэатр-студыя "Мара", лялечныя гурткі. Адбылася выстава дзіцячага малюнку і выстава-продаж мяккай цацкі. На заканчэнне свята артысты тэатра "Лялька" паказалі спектакль "Церамок".

25 красавіка ў Віцебску прайшоў творчы вечар паэта і перакладчыка Уладзіміра Папковіча, прысвечаны яго 60-годдзю.

28-30 красавіка ў Віцебску праходзіў першы конкурс мадэльераў-дызайнераў "Белая амфара". Свае творы на конкурс прадставілі Віцебская фабрыка мастацкіх вырабаў "Купава", адкрытае акцыянернае таварыства "КІМ", студэнты і выкладчыкі тэхналагічнага універсітэта, незалежныя мадэльеры з Віцебска, Оршы, Верхнядзвінска і Полацка. Гран-пры - белую амфару і грашовую прэмію ў 5 мільёнаў рублёў - журы прысудзіла Андрэю Піскунову за калекцыю вырабаў са скуры.

У красавіку ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання працавала выстава выданняў, прысвечаных 60-годдзю з дня нараджэння беларускага пісьменніка А.Клышкі.

У красавіку ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога цэнтра народнай творчасці адкрылася выстава твораў жывапісу ветэранаў вайны "Майскімі кароткімі начамі".

У красавіку ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава "Шляхамі Вялікай Перамогі". У экспазіцыі былі прадстаўлены работы мастакоў - ветэранаў Вялікай Айчыннай вайны, членаў Саюза мастакоў Беларусі, маладых аўтараў.

У красавіку-траўні ў Браслаўскім краязнаўчым музеі працавала выстава выцінанак мастачкі з Мінска Таццяны Маркавец.

9 траўня ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адкрылася выстава "Старонкі мужнасці і славы", прысвечаная 50-годдзю Перамогі. На ёй былі прадстаўлены творы з фондаў Полацкага гісторыка-культурнага запаведніка.

11-25 траўня ў Віцебску ў памяшканні Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа адбыліся гастролі Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра.

13 траўня ў Віцебску ў культурна-дзелавым цэнтры адкрылася выстава візуальных мастацтваў "SESSIO-ART-95".

18-19 траўня ў Віцебску ў абласной філармоніі прайшоў тэлефестываль юных талентаў "Усе мы родам з дзяцінства", на які з'ехаліся лепшыя юныя спявакі і танцоры Прыдзвіння.

19 траўня ў Віцебску ў абласным краязнаўчым музеі адкрылася выстава "Ратуша", прысвечаная 220-годдзю віцебскай ратушы.

19 траўня ў Віцебску адбыўся юбілейны канцэрт рок-гурта "Вакзал" з нагоды 10-годдзя стварэння калектыву. Адначасова праходзіла дабрачынная акцыя ў падтрымку дзіцячай філармоніі абласнога аб'яднання па пазашкольнай рабоце з дзецьмі і падлеткамі.

21 траўня ў Чашніках прайшло рэгіянальнае свята "Грай, гармонік".

22 траўня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава фінскага мастака А.Ахола-Вала, які жыў і працаваў у Віцебску з 1920 па 1925 гг. На выставе былі прадстаўлены працы мастака з фондаў абласнога краязнаўчага музея і 10 карцін з серыі "Кветкі разумнай любові", якія аўтар перадаў у дар музею. Падчас адкрыцця выставы адбылася прэс-канферэнцыя з удзелам А.Ахола-Вала.

23 траўня ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылося адкрыццё выставы віцебскіх мастакоў В.Ласьмінскага і А.Прусава "Сны з левага вока".

31 траўня ў Віцебску прайшла прэм'ера кнігі Д.Сімановіча "Избранное", у якую ўвайшлі лепшыя творы паэта.

У траўні ў Оршы на вул. Савецкай пачаліся археалагічныя

раскопкі падмуркаў царквы Раства Багародзіцы, узведзенай у апошняй чвэрці XVIII ст. і знесенай паводле рашэння гарадскіх уладаў у 1960 г. Кіраўнік раскопак - старшы навуковы супрацоўнік інстытута гісторыі Акадэміі навук Беларусі В.М.Ляўко.

У траўні ў Браслаўскім краязнаўчым музеі пачала працаваць выстава "Запрашэнне ў мінулае", дзе экспанаваліся матэрыялы мястэчковага быту Браслаўшчыны.

У траўні ў аршанскай друкарні музейным комплексам "Гісторыя і культура Аршаншчыны" быў выдадзены "Аршанскі краязнаўчы зборнік", у які ўвайшлі матэрыялы 1-й і 2-й Аршанскіх гісторыка-краязнаўчых канферэнцый, што праводзіліся ў 1992 і 1993 гг. Аб'ём зборніка - 48 старонак, наклад - 2000 паасобнікаў.

У траўні ў Віцебску ў абласным цэнтры народнай творчасці экспанавалася выстава работ народнага майстра С.Шаўрова з Оршы. На суд глядачоў самадзейны разьбяр па дрэву прадставіў 36 персанальных работ і 13 работ сваіх вучняў.

У траўні ў Віцебску выйшаў першы нумар яўрэйскага часопіса "Мішпаха". Галоўны рэдактар - Аркадзь Шульман.

2-4 чэрвеня на базе Браслаўскага гісторыка-краязнаўчага музея прайшоў абласны семінар музейных работнікаў.

2-4 чэрвеня ў Паставах ў восьмы раз праводзіўся рэспубліканскі фестываль народнай музыкі "Звіняць цымбалы і гармонік", у якім прынялі ўдзел выканаўцы з усіх абласцей Беларусі, госці з Украіны, Расіі, Польшчы, Літвы.

3-4 чэрвеня ў Наваполацку адбыўся рок-фестываль "Рок-кола-95".

4 чэрвеня ў Браславе ў лесапарку "Леснічоўка" прайшоў чарговы фестываль народнай творчасці "Браслаўскія зарніцы". Госцем фестывалю была студыя "Сябры" пад кіраўніцтвам Анатоля Ярмоленкі.

5 чэрвеня ў Полацку ўрачыстымі набажэнствамі ў Спаса-Ефрасіннеўскім манастыры і Сафійскім саборы, а таксама літаратурнай вечарынай у Полацкім дзяржаўным універсітэце адзначаўся Дзень Святой Ефрасінні Полацкай. У музеі беларускага кнігадрукавання і бібліятэках горада працавалі выставы, прысвечаныя жыццю і дзейнасці Ефрасінні, у Сафійскім саборы экспанаваліся праекты помнікаў славутай палачанцы.

6 чэрвеня ў Віцебску адбыўся першы Віцебскі міжнародны фестываль паэзіі, сёмае Пушкінскае свята. Удзел у ім прынялі вядомыя майстры паэтычнага слова Я.Еўтушэнка, Р.Барадулін, У.Някляеў, С.Законнікаў, Д.Сімановіч. Ля помніка А.С.Пушкіну прайшлі літаратурныя сустрэчы, у тэатры імя Я.Коласа - прэзентацыя паэтычнага тома "Строфы века" з серыі "Итоги века. Взгляд из России."

8-10 чэрвеня ў Віцебску праводзіліся дні Латвіі, у праграму якіх увайшлі шматлікія культурныя мерапрыемствы: выстава твораў жывапісу і керамікі майстроў з г.Рэзэкнэ, прэзентацыя фільма Я.Стрэйга "Дзіця чалавечае", канцэрт вядомага танцавальнага калектыву "Лайма", выступленне навучэнцаў музычнага каледжа г.Рэзэкнэ.

8-18 чэрвеня ў Віцебску ў дзіцячай мастацкай школе №1 праходзіла выстава "Вышыўка і тэкстыльнае афармленне", на якой былі прадстаўлены вышыванкі і аплікацыі мастачкі Ганнымарыі Рэйфельд і ўдзельнікаў яе гуртка з горада Зуль (Германія).

9 чэрвеня ў Браслаўскім краязнаўчым музеі адбылася сустрэча з рэжысёрам-дакументалістам кінастудыі "Беларусьфільм" Сяргеем Пятроўскім, аўтарам знятых на Браслаўшчыне стужак "Сны вятроў", "Часцінка", "Хутар".

16-17 чэрвеня ва Ушачах у трэці раз праводзілася рэспубліканскае свята паэзіі. Прысвячалася яно 90-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі П.Броўкі.

17-18 чэрвеня ў Віцебску ўрачыста адзначалася 150-годдзе з дня нараджэння вядомага беларускага фалькларыста і этнографа М.Я.Нікіфароўскага /1845-1910/. У памяшканні абласной бібліятэкі прайшлі 2-я Сапуноўскія чытанні з удзелам краязнаўцаў, супрацоўнікаў абласнога краязнаўчага музея, навукоўцаў АН Беларусі. На радзіме славутага земляка ў в.Вымна Віцебскага раёна была ўрачыста адкрыта мемарыяльная дошка на будынку школы, праведзена фальклорнае свята.

18 чэрвеня ў Міёрах адбылося абласное свята аўтэнтычнага фальклору. У ім удзельнічалі прадстаўнікі 11 раёнаў Віцебшчыны.

25 чэрвеня ў Дуброўне прайшло абласное свята песні і музыкі "Дняпроўскія галасы". Сваё майстэрства прадэманстравалі шматлікія самадзейныя калектывы Віцебскай вобласці, а таксама госці з Магілёўшчыны і Смаленшчыны.

27 чэрвеня адбылося афіцыйнае адкрыццё Аршанскага этнаграфічнага музея "Млын", які размясціўся ў адрамантаваным будынку гарадскога млына, узведзенага ў 1912 г.

27 чэрвеня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава графікі Сюзаны Бауман (Швейцарыя). Падчас вернісажу адбылася прэс-канферэнцыя з удзелам мастачкі.

У чэрвені малодшым навуковым супрацоўнікам Інстытута гісторыі Акадэміі навук Беларусі Ю.У.Каласоўскім было праведзена абследаванне гарадзішчаў жалезнага веку ля вёсак Барадуліна і Сяглава Аршанскага раёна.

У чэрвені ў Віцебску ў музычнай гасцёўні аддзела культуры гарвыканкама экспанавалася першая персанальная выстава твораў віцебскага графіка А. Духоўнікава.

У чэрвені ў Віцебску ў памяшканні Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа праходзілі гастролі Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.

У чэрвені ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання працавала выстава, прысвечаная юбілею П.Броўкі "Пішу аб сэрцы чалавечым".

3-6 ліпеня ў Віцебску праходзілі V Міжнародныя Шагалаўскія дні, падчас якіх адбыліся Міжнародныя Шагалаўскія чытанні з удзелам мастацтвазнаўцаў з Мінска, Віцебска, Масквы, С.-Пецярбурга, Германіі, Ізраіля; прайшоў літаратурны вечар "Тут засталася мая душа"; у музеі М. Шагала адкрылася выстава "Графіка Марка Шагала"; у Мастацкім музеі свае творы прадставілі мастакі маскоўскага творчага аб'яднання "Куст"; адбылася прэзентацыя кнігі "Ю.Пэн - художник и педагог"; віцебскія мастакі арганізавалі выставу "Віцебску прысвячаецца". Адначасова праходзілі І Бахцінскія чытанні, у якіх прынялі ўдзел навукоўцы з Японіі, Германіі, Польшчы, Расіі і Беларусі.

6-8 ліпеня ў Браславе прайшоў з'езд браславян-палякаў свету. Яго гасцямі былі звыш 100 ураджэнцаў Браслава і наваколля з 6 краін свету.

18-23 ліпеня ў Віцебску праходзіў IV Міжнародны фестываль мастацтваў "Славянскі базар".

У ліпені ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога цэнтра народнай творчасці экспанавалася выстава твораў выкладчыка малявання Сенненскай СШ №2 В.Бандарэвіча і яго вучняў. Было прадстаўлена звыш 100 жывапісных работ і вырабаў разьбы па дрэву.

У ліпені ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога аддзялення Саюза мастакоў экспанавалася выстава твораў наўгародскіх мастакоў А.Варанцова і Н.Дзюбы /жывапіс, габелен, бацік/.

У ліпені ў Віцебску ў краязнаўчым музеі мастак Ю.Кегелеў арганізаваў выставу-продаж сваіх работ з дабрачыннай мэтай - на аднаўленне музея-сядзібы І.Я.Рэпіна.

У ліпені ў Віцебску ў Мастацкім музеі экспанавалася выстава мастацкага шкла "Спыніся, імгненне..." /аўтары Таццяна і Пётр Арцёмавы/ і выстава жывапісу і скульптуры мастакоў Украіны.

8 жніўня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава сучаснага японскага плаката. Былі прадстаўлены 72 работы 15 аўтараў.

16 жніўня ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога аддзялення Саюза мастакоў Беларусі адкрылася персанальная выстава работ віцебскага мастака А.Слепава. У экспазіцыі пад назвай "Філасофія кахання" былі прадстаўлены скульптурныя і графічныя творы.

25 жніўня ў Віцебску выйшаў першы нумар газеты "Витебские ведомости".

26 жніўня ў вёсцы Празарокі Глыбоцкага раёна адбылося свята, прысвечанае 134-годдзю з дня нараджэння Ігната Буйніцкага, заснавальніка першага прафесійнага тэатра на Беларусі.

27 жніўня ў купалаўскім мемарыяльным запаведніку ў Ляўках Аршанскага раёна адбылося свята "У госці да Купалы", прысвечанае 60-годдзю з дня прыезду Я.Купалы ў маляўнічыя мясціны на беразе Дняпра. На свяце прысутнічалі сябры аршанскага літаратурнага аб'яднання "Дняпроўскія галасы", літаратары з Мінска і Віцебска - Р.Барадулін, У.Някляеў, Л. Дранько-Майсюк, Б.Беляжэнка, П.Ламан. Мясцовыя самадзейныя артысты прапанавалі глядачам цікавую праграму, якую склалі інсцэніроўкі па творах Я.Купалы, песні і танцы.

У жніўні ў старажытным парку Бачэйкава Бешанковіцкага раёна абласное аддзяленне Беларускага Фонду Сораса праводзіла навукова-даследчую экспедыцыю па адраджэнню гістарычнай памяці беларусаў. У ёй удзельнічалі этнографы, сацыёлагі, архітэктары, мастакі і эканамісты з Віцебска і Мінска.

У жніўні ў Браславе з памятнага знака ў гонар заснавання горада, устаноўленага на Замкавай гары, была скрадзена бронзавая дошка працы мінскага скульптара А.Дранца.

3 верасня ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылася прэзентацыя кнігі Навума Гальпяровіча "Востраў душы" і адкрыццё выставы, прысвечанай творчасці паэта.

3 верасня ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылося адкрыццё выставы каліграфіі і графікі мінскіх мастакоў П.Семчанкі, Г.Мацура, С.Пісарэнкі і В.Паўлаўца.

5 верасня ў Віцебску адбылося пасяджэнне рэспубліканскага савета дырэктароў музеяў на тэму "Канцэпцыя развіцця музеяў Віцебскай вобласці", у якім удзельнічалі прадстаўнікі Міністэрства культуры Беларусі, Беларускага інстытута праблем культуры, дырэктары шэрагу музеяў рэспублікі. Госці пазнаёміліся з гістарычнымі помнікамі і музеямі Віцебска, выставамі краязнаўчага музея і яго філіялаў.

8-9 верасня на р.Крапіўне пад Оршай прайшоў чацвёрты фестываль беларускай маладзёжнай песні "Орша-95", прысвечаны чарговым угодкам Аршанскай бітвы. У імпрэзе бралі ўдзел рок-гурт "Gods Tower" (Гомель), беларускія барды Андрэй Мельнікаў (Орша) і Алесь Камоцкі (Мінск), студэнцкі тэатр "Жывое слова" (Мінск) і інш.

12 верасня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава "І горы вакол яго...", прысвечаная святкаванню 3000-годдзя Іерусаліму. Былі прадстаўлены графічныя творы мастакоў Ізраіля 1970-80-х гадоў.

13 верасня ў Віцебску ў абласным краязнаўчым музеі адкрылася тэматычная выстава, прысвечаная свету жанчыны. У экспазіцыі былі прадстаўлены ўпрыгожванні, посуд, знойдзены падчас раскопак, жаночыя аксесуары XIX і XX стагоддзяў, вясельныя ўборы 40-50-х гадоў нашага стагоддзя і інш.

14 верасня ў Віцебску ў дзіцяча-юнацкім мастацкім цэнтры "Маладзік" адкрылася выстава работ выхаванцаў настаўніцы СШ №25 г.Віцебска Л.Сянько /акварэль, гуаш, графіка, вырабы з тканіны і скуры і інш./

20 верасня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава "Сучасная швейцарская графіка", на якой экспанавалася каля 60 графічных аркушаў 25 аўтараў. Выстава была наладжана пры садзейнічанні Швейцарскага савета мастацтваў "PRO HELVETIA" і Аб'яднання арыгінальнай графікі г.Цюрыха. Пасля закрыцця выставы ўсе творы былі падараваны швейцарскімі мастакамі мастацкім музеям Віцебска і Мінска.

28 верасня ў Браслаўскім маладзёжным тэатры адбылася прэм'ера спектакля па п'есе Л.Філатава "Казка пра Фядота стральца ўдалага малайца".

29 верасня адкрыўся Браслаўскі Дом рамёстваў, размешчаны ў адрэстаўраваным будынку млына пачатку XX ст.

30 верасня ў Віцебску адкрылася выстава мастацтва актуальнай пазіцыі "In- formation-95".

30 верасня -1 кастрычніка ў гарпасёлку Обаль Шумілінскага раёна праводзілася абласное свята ганчарства.

У верасні ў аршанскай друкарні гарадскім фондам аховы помнікаў гісторыі і культуры выдадзены гістарычны нарыс В.Лютынскага "Орша в войне 1812 года". Аб'ём выдання - 34 старонкі, наклад - 1000 паасобнікаў.

У верасні ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання прайшла выстава "Полацк у выданнях XIX-XX стст.", наладжаная да канферэнцыі "Полацкая зямля як сацыякультурная прастора ўзнікнення і развіцця беларускага этнасу і нацыянальнай дзяржаўнасці".

У верасні ў Полацку ў краязнаўчым музеі працавала выстава з фондаў запаведніка "Помнікі матэрыяльнай культуры старажытнага Полацка X-XIII стст.", арганізаваная да семінара-прадстаўлення "Культурныя шляхі праз Беларусь".

У верасні ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання прайшла выстава паштовак з прыватнага збору паэта і даследчыка Сяргея Панізніка "Прытулак Скарыны (зямля чэхаў і славакаў)".

У верасні ў Віцебску ў выставачнай зале абласнога цэнтра народнай творчасці экспанавалася персанальная выстава работ віцебскага фотамастака І.Барсукова.

1 кастрычніка ў Віцебску Беларускі тэатр "Лялька" адкрыў 10-ы тэатральны сезон прэм'ерным спектаклем "Чароўны пярсцёнак" па матывах беларускіх народных казак. Пастаноўка - В.Клімчука.

2-7 кастрычніка ў Віцебску адбыліся гастролі Мінскага муніцыпальнага тэатра "Дзе-Я?"

5 кастрычніка ў Віцебску ўрачыста адкрыўся 70-ы тэатральны сезон у Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа. Коласаўцы разам з артыстамі Даўгаўпілскага драматычнага тэатра наладзілі імпрэзу пад назвай "Сямёра прасцякоў у гасцях у Несцеркі" па матывах твораў Я.Райніса і В.Вольскага.

7 кастрычніка ў Віцебску ў Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа адбылася прэм'ера спектакля "Рэцэпт Макропуласа" па камедыі К.Чапэка. Рэжысёр - М.Пінігін.

17 кастрычніка ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылося адкрыццё выставы рэпрадукцый карцін М.К.Рэрыха з калекцыі Нью-Йоркскага музея.

26 кастрычніка ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава ўжытковага мастацтва Кітая /роспіс, вышыўка шоўкам, разьба і інш./.

У кастрычніку зарэгістраваны культурна-асветніцкі цэнтр імя Язэпа Драздовіча, размешчаны ў вёсцы Германавічы Шаркаўшчынскага раёна. Мэтай дзейнасці цэнтра з'яўляецца развіццё культуры і краязнаўства, а таксама рэгіянальных навуковых даследаванняў. 29 кастрычніка цэнтр сумесна з Упраўленнем культуры Віцебскага аблвыканкама, аддзелам культуры Шаркаўшчынскага райвыканкама правёў маладзёжны фэст, у якім прынялі ўдзел каманды з Шаркаўшчыны, Браслаўскага і Міёрскага раёнаў. Фундатарам мерапрыемства выступіла Віцебскае абласное аддзяленне Беларускага Фонду Сораса.

У кастрычніку ў Віцебску ў абласным краязнаўчым музеі адкрылася выстава "Таямніцы забытага музея", экспанаты якой прадстаўлялі эпоху, калі Беларусь уваходзіла ў склад Вялікага Княства Літоўскага.

У кастрычніку-снежні ў памяшканні Браслаўскага краязнаўчага музея працавала выстава "Старажытны Браслаў", прысвечаная 930-годдзю горада.

8 лістапада ў Віцебску ў фае абласной бібліятэкі адкрылася выстава твораў віцебскіх мастакоў М.Дундзіна, А.Крошкіна, А.Малея, А.Салаўёва, В.Чукіна.

9-10 лістапада ў Віцебску ў зале абласной філармоніі ў дзевяты раз прайшоў фестываль аўтарскай песні "Віцебскі лістапад". У ім прынялі ўдзел выканаўцы з Вялікіх Лук, Маладзечна, Навалукомля, Смаленска, Гродна, Мінска і С.-Пецярбурга.

10 лістапада ў Віцебску ў абласной бібліятэцы адбыліся ўрачыстасці з нагоды яе 70-годдзя. Калектыў бібліятэкі быў узнагароджаны Ганаровай граматай Міністэрства культуры і друку Рэспублікі Беларусь.

11 лістапада ў Віцебску ў Беларускм акадэмічным тэаты імя Я.Коласа адбылася прэм'ера спектакля "І паміраючы дрэвы стаяць" па п'есе А.Касоны. Рэжысёр - Ю.Лізянгевіч.

14-18 лістапада ў Віцебску праходзіў І Міжнародны фестываль "Духоўная энергія тэатра і формы яе ўздзеяння". За час яго працы ўдзельнікі і глядачы пазнаёміліся са спектаклямі Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа "Несцерка" (пастаноўка Н.Лойтара), "Цырк Шардам" (пастаноўка А.Грышкевіча), "Вялікая сумная рыбіна, якая чакае" (пастаноўка В.Маслюка), "Залёты" (пастаноўка Ю.Лізянгевіча), монаспектаклем "Чорны манах" (пастаноўка К.Чарназёмава) з удзелам А.Мазгавога з С.-Пецярбурга, спектаклем "Мама, пакахай дэмакрата" (пастаноўка А.Лісаўца) Кіеўскага тэатра драмы і камедыі на левым беразе Дняпра. Кульмінацыяй фестывалю стаў паказ спектакля "Тры сястры" па п'есе А.Чэхава ў пастаноўцы Эймунтаса Някрошуса, які з поспехам прадэманстравалі акцёры Літоўскага маладзёжнага тэатра.

17 лістапада ў Полацку ў музеі беларускага кнігадрукавання адбылося адкрыццё выставы "Жывапіс беларускіх мастакоў 1980-90-х гадоў" з фондаў гісторыка-культурнага запаведніка.

23-26 лістапада ў Віцебску і Оршы прайшлі Дні літаратуры, прысвечаныя 65-годдзю з дня нараджэння Уладзіміра Караткевіча. У Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа адбыўся вечар, на якім выступілі беларускія пісьменнікі, прайшла прэм'ера спектакля "Вераб'іная ноч" паводле твораў У.Караткевіча. На радзіме пісьменніка ў Оршы была наладжана Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя "Уладзімір Караткевіч у братніх культурах", у якой прынялі ўдзел Адам Мальдзіс (Беларусь), Фларыян Няўважны (Польшча), Муза Сняжко (Украіна), Вячаслаў Рагойша (Беларусь), Наталля Кучкоўская (сястра пісьменніка), Віктар Сцяпанаў (Беларусь) і інш. У гарадской выставачнай зале была разгорнута літаратурна-дакументальная выстава "Быў. Ёсць. Буду", падрыхтаваная Дзяржаўным музеем гісторыі беларускай літаратуры,дзе экспанаваліся фотаздымкі і дакументы з асабістага архіва пісьменніка. На будынку школы №8 г.Оршы, дзе працаваў У.Караткевіч, была адкрыта мемарыяльная дошка.

У лістападзе ў Полацкім Сафійскім саборы ў рамках XXII фестывалю "Беларуская музычная восень" прайшлі канцэрты Дзяржаўнага народнага хора імя Цітовіча і маладых выканаўцаў ліцэя пры Беларускай Акадэміі музыкі.

6-12 снежня ў Віцебску прайшоў VII Міжнародны музычны фестываль імя І.Салярцінскага, у якім удзельнічалі Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь пад кіраўніцтвам І.Мацюхова, ансамбль салістаў "Класік-Авангард", актэт духавых інструментаў Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Рэспублікі Беларусь, вакалісты і скрыпачы з Масквы і Пецярбурга. Гучала духоўная, класічная і сучасная музыка беларускіх і замежных кампазітараў. Таксама былі праведзены IV навуковыя чытанні "Віцебскі рэнесанс пачатку XX стагоддзя" з удзелам музыказнаўцаў з Масквы і С.-Пецярбурга.

9 снежня ў Віцебску ў Мастацкім музеі адкрылася выстава майстроў габелена Таццяны і Юрыя Рудэнкаў. Экспазіцыя была прымеркавана да прэзентацыі каталога работ мастакоў, выдадзенага ў ЗША.

12 снежня ў Віцебску на эксперыментальнай сцэне Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа адбылася прэм'ера спектакля "Размова ў доме Штайн пра гера фон Гётэ, якога ў гэты час проста няма". Рэжысёр - В.Маслюк.

20 снежня ў Браславе ў Доме рамёстваў пачала працу выстава "Калядныя ўзоры".

27 снежня ў Браславе музейны калядны гурт у Доме рамёстваў паказаў абрад калядавання.

У снежні ў Оршы прайшла 4-я гісторыка-краязнаўчая канферэнцыя, якая мела назву "Аршаншчына. Людзі і лёсы". Удзельнікамі яе былі даследчыкі Эдуард Карніловіч, Ігар Шаруха, Зміцер Дзядзенка, Віктар Лютынскі і інш.

Віцебскі саюз немцаў

Студзень - сіламі сяброў аб'яднання і запрошаных гасцей быў наладжаны вечар гітарнай музыкі.

Красавік - прайшоў вечар паэзіі.

Травень - у межах гарадского свята "Студэнцкая вясна" ўдзельнікі тэатра- студыі "Spiel" ВСН падрыхтавалі літаратурна-мастацкую кампазіцыю паводле вершаў ваенных карэспандэнтаў часоў Другой сусветнай вайны і паказалі спектакль па паэме А.Туманяна "Кропля мёду".

Травень - Віцебск наведаў пасол Германіі ў Рэспубліцы Беларусь. Падчас сустрэчы з кіраўніцтвам ВСН быў закрануты шэраг пытанняў, якія тычацца супрацоўніцтва дзвюх краін у эканамічнай і сацыяльнай сферах.

Ліпень - два тыдні правялі ў Германіі выхаванцы дзіцячага садка №90 г. Віцебска, якія ўжо два гады разам з беларускай і рускай мовамі вывучаюць нямецкую. Дзеці разам спяваюць песні, чытаюць вершы, разыгрываюць п'есы. Навучанне нямецкай мове ў гульнёвай форме з'яўляецца вельмі прадуктыўным, што адзначылі прадстаўнікі г. Нінбурга, па запрашэнні якіх і адбылася паездка.

28 жніўня адзначаўся Дзень смутку, калі тысячы рускіх немцаў у 1941г. былі рэпатрыіраваны і пазбаўлены ўсялякіх правоў як "здраднікі".

Верасень - група моладзі з Віцебска наведала Міжнародны цэнтр сустрэч г.Локум, дзе сустрэлася са сваімі аднагодкамі з розных краін свету.

Верасень - кіраўніцтвам ВСН быў наладжаны круглы стол, на які былі запрошаны прадстаўнікі польскай, яўрэйскай і латвійскай суполак горада, а таксама рэспубліканскага таварыства "Адраджэнне". Абмяркоўваўся стан спраў арганізацый, шукаліся шляхі ўзаемадапамогі і магчымасці пастаноўкі пытанняў перад прадстаўнікамі гарадскіх уладаў.

Снежань - праведзены традыцыйны Калядны вечар.

Віцебскае аддзяленне Саюза палякаў Беларусі.

Студзень - створана Віцебскае абласное аддзяленне Саюза палякаў Беларусі.

Травень - адбылася сустрэча з удзельнікамі другога Міжнароднага кангрэса беларусістаў, падчас якой выступіў хор, створаны пры суполцы.

Чэрвень - прайшло святкаванне пятых угодкаў стварэння Саюза палякаў Беларусі.

Ліпень - жнівень - 42 хлопчыкі і дзяўчынкі правялі свой адпачынак у Польшчы.

Верасень - пачала працаваць дзіцячая нядзельная школа.

Кастрычнік - адчыніліся курсы польскай мовы для дарослых.

11 лістапада - адбылося святкаванне Дня Незалежнасці Польшчы. У пасольстве Рэспублікі Польшча ў Мінску адкрылася выстава Эдуарда і Аліцыі Галуставых (габелен, графіка, жывапіс).

На працягу 1995 г. адчыніліся аддзяленні Саюза палякаў у Міёрах, Полацку і Глыбокім.

Хроніку падрыхтавалі:

Уладзімір БЛАГАДАЦКІХ,
Аліцыя ГАЛУСТАВА,
Тамара ДЖУМАНТАЕВА,
Юрка КОПЦІК,
Міхась РАЙЧОНАК,
Давід СІМАНОВІЧ,
Кастусь ШЫДЛОЎСКІ,
Валерый ШЫШАНАЎ.

ЛЮБОЎ БАЗАН

АДЗІН ГОД З ЖЫЦЦЯ МУЗЕЯ МАРКА ШАГАЛА

Стварэнне ў Віцебску музея Марка Шагала было зацверджана пастановай Віцебскага абласнога выканаўчага камітэта №190 ад 2.08.1993 г. Зараз музей мае два будынкі - выставачны музейны цэнтр (вул.Савецкая, 25) і мемарыяльны Дом-музей (вул.Пакроўская, 11). Спынімся на асноўных падзеях з жыцця музея Шагала 1995 года.

Студзень - экспазіцыя залы "Тэатральныя пано Марка Шагала" ў выставачным музейным цэнтры дапоўнілася выставай "Рэдкія выданні пра Шагала". Яе найбольш унікальнымі экспанатамі сталі некалькі экземпляраў французскага рэвю "Derriere le miroir" галерэі "Maeght", якая ў 1950-70-я гады валодала правам выдання арыгінальных літаграфій Шагала; часопісы "Amour de l'art" і "L'art de vivant" 1920-х гадоў (Францыя); падшыўка часопіса "Der Sturm" 1918-19 гг. з першымі публікацыямі аб творчасці Шагала ў еўрапейскай мастацтвазнаўчай крытыцы; першае выданне аўтабіяграфічнай кнігі "Маё жыццё" на іўрыце; германскае выданне "Біблії" з ілюстрацыямі Шагала.

17 лютага адкрылася выстава Віктара Ласьмінскага і Алега Прусава "Сны з левага вока". У музеі Шагала гэта ўжо другая выстава маладых і, на наш погляд, таленавітых мастакоў. У наш напружаны час, калі многія імкнуцца любымі сродкамі ўразіць перанасычаную свядомасць глядача, карціны В.Ласьмінскага і А.Прусава жывуць вельмі "ціхім", засяроджаным на сабе самім жыццём, аднак гэтая цішыня напоўнена магічнымі сіламі, якія бяруць у палон нашу свядомасць і інтуіцыю...
Вернісаж быў шматлюдны і святочны.

Сакавік - апошнія жыхары дома на Пакроўскай вуліцы атрымалі кватэры. Можна пачынаць рэканструкцыю.

14 красавіка - гістарычная дата. У гэты дзень пачалася рэканструкцыя Дома-музея Шагала. Больш за тры гады пастаноў і рашэнняў завяршыліся пасляхова. Наперадзе - чарговы этап.

Травень - цікавы экспанат папоўніў асноўны фонд музея. Гэта драўляны насценны гадзіннік французскай фірмы "Le roi à Paris", вядомы вобраз і сімвал часу, які ў дзесятках варыянтаў сустракаецца ў жывапісе і графіцы Шагала, пачынаючы з першай карціны "Гадзіннік" 1914 года. Такія гадзіннікі досыць часта сустракаліся ў гарадскім побыце пачатку XX стагоддзя і, відаць, былі ў родным доме Шагала.

3 ліпеня - адкрыццё выставы "Графіка Марка Шагала". У экспазіцыі прадстаўлены пакуль яшчэ нешматлікія, але цудоўныя графічныя працы - акватынты і літаграфіі, якія адлюстроўваюць яго самы актыўны "графічны" перыяд (канец 1950-х, 70-я гады).

Да Шагалаўскіх дзён музей атрымаў у падарунак адну арыгінальную літаграфію "Нацюрморт у карычневых танах" (1957 г.). "Гэта літаграфія мне вельмі дарагая, - напісаў яе ўладальнік, вялікі сябра і памочнік музея Шагала доктар Генрых Мандэль (Германія). - Аднак Віцебск, горад, у якім нарадзіўся Шагал, мне яшчэ даражэйшы, і таму я дару Вам гэту літаграфію. Добра, калі гэты падарунак будзе прымеркаваны да святкавання дня нараджэння Шагала".

3-6 ліпеня прайшлі чарговыя Шагалаўскія дні і V Міжнародныя Шагалаўскія чытанні. З дакладамі на чытаннях выступілі Л.Хмяльніцкая, Л.Вакар, Л.Базан, Я.Кічына, І.Емяльянава, Д.Сімановіч (Віцебск), Н.Апчынская, А.Шацкіх (Масква), М.Забораў(Ізраіль), А.Сурскі, Н.Усава (Мінск), У.Хайнеке (Германія).

6 ліпеня музей наведаў паэт Яўген Еўтушэнка. Як заўсёды - размовы аб магчымасці ці немагчымасці атрымаць калі-небудзь у падарунак музею жывапіс Шагала. Будзем спадзявацца...
Еўтушэнка пакінуў музею аўтограф верша:

"И завыли по-волчьи запасники:
Мы не участники, мы не участники
В гнусной краже искусства России.
В склады краденного нас превратили.
Эрзя?
Нельзя!
Тышлер?
Тише!
Чем вас живопись так испугала,
если прячут как бомбу Шагала?
Что случится с державой, милейшие,
Если людям покажут Малевича?
И устои Кремля исполинского
Рухнут, если покажут Кандинского?
Для людей это будет праздником,
И поклонятся люди земли нам,
Ни в чем не повинным запасникам,
Если что-то мы все же спасли".

19 ліпеня музей наведаў прэзідэнт Рэспублікі Беларусь Аляксандр Лукашэнка. Запіс у кнізе ганаровых гасцей: "Впечатляет сокровенное отношение витебчан к памяти великого художника - нашего земляка Марка Шагала. Много сил, сердечного тепла, профессионализма вложено в создание музея Шагала, в организацию первого Международного Шагаловского пленэра. Важно поддерживать эти добрые традиции. Это наш долг - рядовых граждан и политиков. С благодарностью создателям музея - Президент Республики Беларусь".

12-19 ліпеня - дні Міжнароднага фестывалю мастацтваў "Славянскі базар". Колькасць гасцей музея - дзеячоў культуры, палітыкаў, дыпламатаў, зорак журналістыкі і эстрады - не мае патрэбы ў пераліку.

Верасень - сустрэча ў Нінбургу (Германія) з дзеячамі "Кола садзейнічання музею Шагала". Яго ініцыятар і старшыня - доктар Крыстаф Гольдман, вядомы гісторык мастацтва і шагалазнаўца, аўтар некалькіх кніг і манаграфій пра творчасць Шагала. Частку сродкаў ад продажу сваёй апошняй кнігі пра Шагала перадаў "Колу садзейнічання", а значыць - Віцебску. "Кола садзейнічання" праводзіць збор ахвяраванняў на стварэнне музея Шагала ў Віцебску па ўсёй Германіі. У спісах ахвярадаўцаў ужо больш за трыста чалавек. Нямецкія калегі выказалі задавальненне тым, як ідуць справы па стварэнню музея. Супрацоўніцтва будзе працягвацца.

14 верасня музей наведалі аташэ па культуры пасольства Францыі ў Рэспубліцы Беларусь Ф.Ларан і эксперт Савета Еўропы па турызму Ж.Рагон. Паводле іх меркавання, Віцебск уяўляе сабой значную цікавасць для французскіх турыстаў, якіх прыцягвае ўсё, што звязана з імем Шагала. У бліжэйшы час на ўрадавым узроўні будзе падпісаны Дагавор аб супрацоўніцтве ў сферы турызму, і музей Марка Шагала ўключаны ў міжнародны турыстычны маршрут.

30 верасня ў горадзе адкрылася выстава радыкальнага мастацтва "In- formation-95". У выставачным музейным цэнтры прадстаўлены праект Андрэя Вярэніча. Выстава мае форму эстэтычнага рытуалу. Мастакі-канцэптуалісты адмовіліся ад вобразнага ўзнаўлення рэальнасці, бо рэальнасць уяўляецца ім цалкам хлуслівай, а яе ўзнаўленне ў мастацтве памнажае гэтую хлусню. Як паставіўся б да падобнай выставы Шагал, якога Малевіч яшчэ ў 1919 годзе называў "старамодным" мастаком? Рытарычнае пытанне...

Лістапад - у музеі ў поўным аб'ёме прадстаўлена выстава ўдзельнікаў 1 Міжнароднага Шагалаўскага пленэру, які адбыўся ў Віцебску ў 1994 годзе. Гэта ўнікальная калекцыя жывапісу мастакоў Беларусі, Расіі, Францыі, Германіі, Італіі, ЗША, Ізраіля, Польшчы, Грэцыі, Аўстраліі была падаравана музею Шагала як ініцыятару і аднаму з заснавальнікаў пленэру і стала асновай для фарміравання калекцыі сучаснага мастацтва.

Пераклад з рускай мовы.

допісы на палёх

МІХАЛ БАРАЗНА

З ДНЁМ "ПЕРАМОГІ..."!

Халоднае надвор'е і кошт білетаў ад Менска да Віцебска не адбілі жаданне ў групы мастакоў і мастацтвазнаўцаў наведаць 18 лютага 1995 года старажытны Віцебск. Разам з намі была дырэктар вядомай менскай галерэі "Шостая лінія" Алена Дарашэвіч. Паездка задумана была яшчэ ў 1994 годзе, і за гэты час не адбылося нічога такога, што прымусіла б нас - удзельнікаў і арганізатараў - адмовіцца ад свайго плану. Падставы ж для паездкі былі вельмі значныя.

Сцены віцебскіх дамоў, на вялікі жаль, не захавалі слядоў авангардысцкіх эксперыментаў 20-х гадоў. Даўно сцёртыя кругі, квадраты, трохкутнікі, якія складалі калісьці кідкія супрэматычныя "феерыі", музеі рэспублікі дастаткова не напоўнены творамі пластыкі, графікі, жывапісу гэтага часу. Кавалкі элементарных роспісаў каштавалі б сёння, напэўна, даражэй рэштак бярлінскай сцяны. Гісторыя сваёй лютасцю пазбавіла нас магчымасці быць сведкамі вар'яцкай "утылізацыі-распродажу". Беларусь выконвае нейкую ролю цэнтрыфугі, нараджаючы вялікіх творцаў, прадстаўляючы пляцоўку для эксперыментаў і выштурхоўваючы далей мастака разам з яго творамі.

Здавалася б, натуральная з'ява: мастацтва павінна своечасова пераходзіць у іншы статус - музейны, рабіцца прадметам даследвання, пераасэнсаваным штуршком для новага поля ў мастацтве. "Вялікія ўтопіі", не прызнаныя праз пераемнасць традыцый, якія не сталі бачнай і прызнанай часткай культуры - танны грунт квазітэорыі і практыкі, сувенірнай рэфлексіі ў выяўленчых прыкладах. Высокаму сцвярджальнаму духу заўсёды патрэбен быў адпаведны вобраз архітэктуры, адчуванне ўласнай прасторы.

...У 1994 годзе цывілізаваны свет адзначыў 75-годдзе БАўХаўЗа, падвёў пэўныя вынікі яго ўплыву на культуру XX ст. Прайшло і для нас таксама 75 год, як у лютым 1920 года ў Віцебску па ініцыятыве Казіміра Малевіча ўтварылася аб'яднанне УНОВІС /Сцвярджальнікі новага мастацтва/. Германскае і віцебскае аб'яднанні мелі ў сваёй аснове шмат блізкага, але, на вялікі жаль, у Беларусі вынікі гэтай гадавіны не такія радасныя. Таталітарная культура не спрыяла шырокаму развіццю прагрэсіўных ідэй. Сённяшняе замілаванне "дасягненнямі" савецкай культуры, па-за агульным кантэкстам, выглядае самарэкламай, спробай вярнуць так і не рэалізаванае манапольнае права кіраваць сучаснай культурай. Але не трэба вельмі шматузроўневага аналізу, каб пераканацца, што тыя краіны, якія не пагрэбавалі эстэтычнымі навацыямі ўсходнееўрапейскага авангарду, стварылі сваімі сіламі з яго дапамогай сапраўдныя і шырокадаступныя каштоўнасці. Прафесар архітэктуры сіднейскага універсітэту С.Каржанеўскі, ніяк не мог зразумець пасля знаёмства з архітэктурай 20-30-х гадоў у нашай сталіцы, асабліва будынкамі Г.Лаўрова, чаму на Беларусі нічога не пабудавана ў стылі Nouveau, а сілікатная цэгла так шырока выкарыстоўваецца для будаўніцтва на вёсцы, разбураючы традыцыі экалагічнага жылля, назапашаныя архітэктурай к канцу XX стагоддзя. Наша культура была доўгі час абмежавана не толькі ў адваротных сувязях, але і штучна пазбаўлялася магчымасцей развіваць натуральнае, уласнае, ёй штучна прывівалася рабская залежнасць ад іншых культурных цэнтраў, выпрацоўваўся комплекс непаўнавартасці, які як рэштка таталітарызму адчуваецца нават сёння.

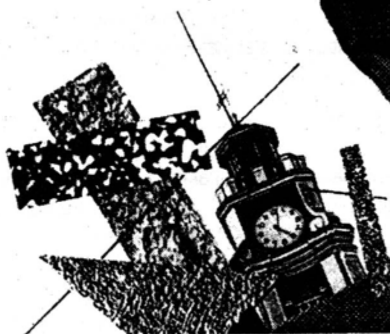
...Наша экспедыцыя была падрыхтавана па ініцыятыве Галерэі сучаснага мастацтва "У Пушкіна" і колам яе сяброў. Хацелася ўбачыць Віцебск у звычайны дзень, падобны на той, калі ўтварыўся сусветна вядомы УНОВІС. Загадзя была падрыхтавана афіша, прадуманы сцэнарыі.

Даволі шмат людзей манеўравала па слізкім пероне, абвешаных клункамі незвычайных памераў і колькасцю, гранічнай з логікай сапрамату. Для нашых вакзалаў гэта стала звыклым, і ніхто на тое не звяртае аніякай увагі. Мастак з "сонцам" у руках толькі выклікаў раздражненне: "...ідзі ты са сваім сонцам...", "...на вакзале сонца не павінна быць!". Думаю, што віцебскі вакзал прынцыпова не змяніў свой вобраз у параўнанні з часам прыезду Казіміра Малевіча. Шкада, што тагачасныя мастакі мала пакінулі пісьмовых запісаў аб сваіх назіраннях.

Часам здаецца, што сёння на Віцебск навязліва прапаноўваюць глядзець праз купленыя на "базары" каляровыя акуляры, скрозь якія бачны толькі якасныя рэпрадукцыі жывапісу з замежных паштовак. Рэалізм нашага жыцця зусім іншы.

На працягу экспедыцыйнага дня кожны з нас выконваў свой асабісты план, але так сталася, што шмат часу, не пакідаючы працы, шпацыравалі адной кампаніяй. Калектыўна намаляваная эмблема УНОВІСа (чорны квадрат, заключаны ў кола) нейкі час лунала над паспешлівым натоўпам. Слухаючы і аналізуючы пытанні і рэплікі адносна сымбаля, высветлілася, што гэты "квадрат" малавядомы - часцей яго прымалі за знак апазіцыйнага альбо рэлігійнага руху. Сярод дня мастакам і мастацтвазнаўцам нечакана было прапанавана пакінуць вуліцу Праўды (што засталася ў гісторыі беларускага авангарда як Бухарынская). Гэта падзея астудзіла наш аптымізм наконт трыумфальнага шэсця сучаснага мастацтва.

...Усе ўдзельнікі мелі чыстыя аркушы паперы, дзе можна было занатоўваць свае назіранні, словы прахожых, рабіць малюнкі і г.д. Вялікая нагрузка выпала і на фотаапаратуру. А 17-ай гадзіне ў святочна аздобленай зале ратушы пачаўся заключны этап нашага дню. Запоўненыя старонкі паперы былі прадстаўлены глядачам і падабраны ў адзін сшытак, які атрымаў назву "Фармат". Вокладка для гэтага рукапіснага

Вокладка "Фармату"
Аўтар М. Баразна

выдання была падрыхтавана загадзя ў Менску. Нулявы нумар, на наша задавальненне, не быў выкананы толькі мінчукамі - у яго ўвайшоў алоўкавы малюнак мастака з Віцебска А.Пушкіна і старонка рэжысёра А.Грышкевіча.

На вячэрнім "АРТУНОДЫСКУСе" са змястоўнымі дакладамі выступілі крытыкі Я. Шунейка і П.Васілеўскі. Яны зрабілі аналітычны агляд мастацкага жыцця рэспублікі пасля ўтварэння УНОВІСа, акрэслілі месца гэтага аб'яднання ў станаўленні сучаснай культуры. Шмат спадзяванняў было выказана на перспектывы творчых працэсаў, не падпарадкаваных штучнай каардынацыі, было прапанавана весці цывілізаваны дыялог паміж рознымі поглядамі на шляхі развіцця мастацтва.

Найбольш яркай старонкай вечара была прэм'ера оперы-хэпенінга "ПЕРАМОГА над СОНЦАМ" у двух "дзеймах", падрыхтаваная спецыяльна для Віцебска да святкавання 75-годдзя сцвярджэння Новага мастацтва на Беларусі. Хэпінгіанты /І.Кашкурэвіч, Ул.Зленка, А.Логвін, І.Зелянкова/ знайшлі адпаведную часу выразную форму трансфармацыі феномену 20-х гадоў. Опера стала кульмінацыяй усёй нашай праграмы, выказваннем актуальнасці пераасэнсавання мінулага. Вобразы, што панавалі на маленькай непрыстасаванай сцэне, былі надзвычай выразнымі, максімальна насычанымі энергіяй, сабранай удзельнікамі на працягу ўсёй падрыхтоўкі да прэм'еры. Аўтарамі не ставілася мэта аднаўлення аднайменнай пастаноўкі, якая адбылася ў Віцебску ў лютым 1920 года. Пошук новых кантэкстаў, уласцівы новай эстэтыцы, наўмысна падкрэсліваўся. Рукапіс сцэнарыя оперы-хэпінінга быў перададзены гаспадарам "Фармату". Пасля прэм'еры са сваімі меркаваннямі выступалі жадаючыя мастакі, мастацтвазнаўцы.

допісы на палёх

Мікола Прусакоў

"Арт-сесія-95"



Гарадская выстава-конкурс студэнцкай творчасці "Арт-сесія-95", што праходзіла на пачатку траўня 1995 г. у залах культурна-дзелавога цэнтра Віцебска, можа па праву лічыцца традыцыйнай, бо праводзілася яна ўжо чацвёрты год запар. Паводле задумы арганізатараў, праект мае рэгіянальны характар - тут экспануюцца працы толькі студэнтаў мастацкіх спецыяльнасцяў горада. Па сутнасці, гэта творчыя пробы студэнтаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржуніверсітэта і кафедры дызайну тэхналагічнага універсітэта. Зразумела, што весці гаворку аб сур'ёзным уплыве і значэнні гэтай падзеі для культурнага жыцця рэспублікі быццам бы не выпадае - не той маштаб. Аднак у сапраўднасці ёсць падставы больш уважліва прыглядзецца да самой з'явы, бо падобна на тое, што яна характарызуе пэўную новую тэндэнцыю ў нашай культуры.

Перш за ўсё варта адзначыць узровень правядзення выставы. Без перабольшвання скажам: прафесійныя мастакі могуць пакуль толькі марыць аб такой якасці арганізацыі, ступені павагі да ўдзельнікаў, далікатных адносінах да прац і творчасці ўвогуле з боку адміністрацыі выстаў любога ўзроўню. Напрыклад, неяк не часта даводзіцца чуць, каб творы кожнага аўтара так руплiва рэгістраваліся, удзельнікі атрымлівалі гарантыі захаванасці прац, а ў асобных выпадках - і права на страхоўку. Да слова, за ўсе чатыры гады правядзення выстаў наўрад ці знойдуцца адзін-два выпадкі пашкоджання або згубы прац, у той час як колькасць экспанатаў звычайна складае 300-400 адзінак. Такі высокі ўзровень арганізацыі выставы з'яўляецца заслугай кампаніі "Арт Марк". Невялікі, але энергічны калектыў, які ўзначальвае Марына Раманоўская, - ініцыятар шырока вядомых у рэспубліцы і за яе межамі харэаграфічных і музычных фестываляў - славіцца сваім прафесіяналізмам.

Несумненнай вартасцю акцыі з'яўляецца і дэталёва распрацаванае "Палажэнне аб выставе-конкурсе "Арт-сесія", дзе дакладна сфармуляваны яе ўмовы і праблематыка, а таксама разгледжаны арганізацыйныя моманты. У журы конкурса запрашаюцца вядомыя мастакі, мастацтвазнаўцы, музейныя супрацоўнікі звычайна з суседніх рэгіёнаў і з-за мяжы, што дазваляе атрымліваць аб'ектыўную ацэнку прадстаўляемых прац.

Кожны студэнт незалежна ад курса навучання можа прадставіць да трох прац без абмежавання стылю і жанру, габарытаў, матэрыяла і тэхнікі выканання. Інакш кажучы, усё - ад вучэбных (акадэмічных) заданняў да надзвычайных форм творчага самавыяўлення. Непераадольныя праблемы экспазіцыйнай эклектыкі, што, здавалася б, узнікаюць пры гэтым, удала кампенсуюцца наяўнасцю вопытнай і высокапрафесійнай экспазіцыйнай камісіі. У гэтым годзе яе ўзначальваў мастацтвазнаўца Мікола Паграноўскі, галоўны захавальнік фондаў Нацыянальнага Мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

У задачу журы ўваходзіць вызначэнне дзесяці лаўрэатаў, прычым, усе лаўрэацкія прэміі раўназначныя. Гэтым акцэнтуецца мэта выставачнага праекта - заахвочванне творчай актыўнасці, калі пануе не "спартыўны" вынік і не адбываецца падмена функцый ВНУ. Узнагароджанне лаўрэатаў праходзіць ва ўрачыстай абстаноўцы ў працэсе тэатралізаванага дзеяння на сцэне культурна-дзелавога цэнтра. Пераможцам уручаюцца дыпломы з аўтографамі членаў журы і "артстыпендыі". Відавочна, што праект "Арт- сесія" не з'яўляецца камерцыйным, таму адзіная, але сапраўды надзвычайная ўзнагарода арганізатарам - штогадовыя аншлагі падчас адкрыцця і ў дні працы выставы.

У гэтым годзе лаўрэатамі конкурса-выставы "Арт-сесія-95" сталі студэнты тэхналагічнага універсітэта Надзея Якімецкая, Юлія Сакалова, Кацярына Кузняцова, Алена Шыловіч, Людміла Абраменка, Таццяна Клімчанка і студэнты дзяржаўнага універсітэта Павел Шапо, Алег Елізараў, Андрэй Міхееў, Вольга Бабко. Адзначаючы, што ўсе працы лаўрэатаў дэманструюць высокі творчы патэнцыял, спынюся толькі на некаторых у якасці прыклада. Цудоўныя каларыстычныя і стылістычныя якасці ўласцівы палотнам "Краявід з дрэвам" і "Краявід з белым домам" Алега Елізарава. Упэўненае валоданне графічнай мовай вызначае аркушы Надзеі Якімецкай (трыпціх "Без назвы"). Выдатныя жывапісна-пластычныя знаходкі ў працах Кацярыны Кузняцовай (трыпціх "Без назвы", змешаная тэхніка). Тонкі далікатна-нюансны жывапіс Вольгі Бабко ў працах "Бэзавы Віцебск" і "Парыж".

Віншуючы лаўрэатаў і ўсіх удзельнікаў з такім выдатным святам, хацелася б пажадаць ім творчых поспехаў і надалей. Хацелася б выказаць падзяку выкладчыкам, што працуюць з такімі вучнямі. Будзем спадзявацца, што "Арт-сесіі" будуць жыць яшчэ доўга!

"Прыцемкі"
Любоў ЖУХАВІЧАР
1994



допісы на палёх

ГАЛІНА ЯЛЬШЭЎСКАЯ

"КУСТ"

У ліпені-жніўні 1995 г. у Віцебскім Мастацкім музеі праходзіла выстава мастакоў творчага аб'яднання "Куст" з г.Масквы.

Група "Куст" узнікла некалькі гадоў таму. Без дэкларацый і платформ, самым "дзікарослым" чынам. Некалькі мастакоў - Любоў Жухавічар, Ірына Герус, Ніна Ведзянеева (пасмяротна), Яўген Гінзбург, Аляксей Нейман, Юрый Рыжык, Леў Саксонаў - аб'ядналіся для сумеснай выставы. Здараецца, што сыходзяцца па выпадку, потым разбягаюцца. Тут здарылася інакш. Відаць, знешне невідавочныя сувязі экспанентаў аказаліся цалкам трывалымі ўнутрана - як у каранёвай сістэме, якая здольная сілкаваць розныя парасткі.

Розныя, канечне. Пералік "хто ёсць хто?" мог бы гучаць цалкам па-борхесаўску (па тыпу два-тры пейзажысты, два-тры акварэлісты, яшчэ два-тры рамантыкі). Але, па сутнасці, рамантычная адзнака ёсць на ўсіх - спагада да таго, што адзінокае, самотнае, неабароненае... Узрушанасць светаадчування адлюстроўваецца ў пераважным выкарыстанні гібкіх, імправізацыйных тэхнік - афорт, сухая іголка, акварэль, гуаш, пастэль. Нічыя манера не з'яўляецца вынікам выбару стратэгіі (тым больш, актуальнай стратэгіі), застаючыся, па старым звычаі, тым, да чаго душа схіляецца. А душа - калектыўная душа - настроена на ўслухоўванне ў цішыню, на ўгляданне ў глыбіню, і голас - калектыўны голас - нягучны.

Амаль манахромныя палотны Яўгена Гінзбурга, далікатныя акварэлі Аляксея Неймана. Напружанасць экзістэнцыяльнага перажывання адгукаецца асаблівай спагадлівасцю фактуры, драматычным "паветрам" жывапісу або графікі, якое іншым разам быццам бы растварае сюжэты. Так, у графіцы Ніны Ведзянеевай энергетыка клубячыхся штрыхоў надае таму, што адбываецца (хоць што, уласна кажучы, адбываецца?) містычнае адценне; малюнкі нагадваюць уяўленні Чакрыгіна. Нейкі нераспазнавальны астатак, зазор паміж выяўленым і мяркуемым прысутнічае не толькі ва ўласна фантастычных кампазіцыях Юрыя Рыжыка (у якога яны часам і сапраўды народжаны літаратурай - матывамі Кафкі ці Бабеля) або самага "чыстага" рамантыка Яўгена Гінзбурга, але і ў "рэалістаў". Ён у тым, як, напрыклад, прабіваецца святло праз дрэўныя перапляценні ў Ірыны Герус, праз тугу расійскага ландшафту ў Аляксея Неймана, слізгае па "ніякіх" тварах Любові Жухавічар. Святло няяркае, і задымленае мярэсціва ахутвае фігуры і прадметы, пазбаўляючы іх выразнасці і цялеснасці. Нават калі дакладна ўбачаны фрагмент жыцця, ёсць у ім брынклівая нота непазнавання. Як у Юрыя Рыжыка - людзі "з натуры", з прыпынкаў і бульварных лавак выглядаюць персанажамі драмы ў стылі мадэрн. А ў Любові Жухавічар партрэтуемыя набываюць няўлоўнае падабенства - "роднасць у спачуванні". Гэты наяўны свет для мастакоў "Куста" - таямнічы, не зусім відавочны.

Адсюль заўсёдныя паўтарэнні матываў - патрэба ва ўстойлівым слоўніку. Льва Саксонава літаральна пераследуюць перапляценні рэек, пакутлівая атмасфера вакзалаў і паўстанкаў, масты і цягнікі (што ідуць неадменна ў невядомасць). Яўген Гінзбург піша самотных вандроўнікаў і самотныя дрэвы. Зноў і зноў узнікае тэма бадзяжніцтва, непрыкаянасці, "знесенасці ветрам". Вострае адчуванне "жыцця ў ветранае надвор'е", аднак ад яго можна сысці ў выдуманую прастору маскарадаў і музыкі, абраць у героі клоунаў і вольных цыганоў. Асабліва для "старэйшых", чый рамантызм праграмны (для Гінзбурга, Рыжыка, часткова Саксонава) характэрныя фелінеўска-пікасоўскія вобразы - вобразы "іншага", "належнага" быцця. Якое, прынамсі, таксама крохкае і таму выклікае літасць. Літасць - увогуле ключавое тут пачуццё: літасць да нявечнага свету, да тленнага чалавека, нават да паперы, якая рвецца. Яе абрывы і зморшчыны важныя (напрыклад, у Саксонава), як важны і невялікі памер рэчаў ("маленькая графіка" Любові Жухавічар на абгортачных шматках). Свайго роду эстэтыка беднасці, але ў гэтай эстэтыцы асуджанае на знікненне фіксуецца буйным планам. Адно дрэва, адзін чалавечы твар - крыніца святла, адна фігура... Беднае - значыць, глыбокае, значыць, сапраўднае. Іншым разам гэта прыводзіць да пэўных варыянтаў фармальнага і змястоўнага мінімалізму. У краявідах Жухавічар часам намаляваны і не прыродны матыў, а павеў ветру, няўлоўная ландшафтная рабізна. У Льва Саксонава на белым аркушы можа аказацца толькі стужка дарогі ды палова сіняга месяцу, а таксама яшчэ нататкі "для памяці" напрасткі ўваходзяць у малюнак, ускладняюць і ўзбагачаюць яго графічную пабудову.

У наш час, калі апоры мастацкай індывідуальнасці руйнуюцца адна за адной, калі ўсе чыталі пра "смерць аўтара" і чулі пра "смерць карціны", сама вера ў тое, што ў карціннай форме адлюстроўваецца індывідуальная карціна свету - рамантычная. Рамантычны разлік на "простую мову" і ўстаноўка на майстэрства як на каштоўнасць недэвальвуемую і амаль што сакралізаваную - якраз з-за яе паўсюднай незапатрабаванасці. А рамантычнае, як паказвае вопыт гісторыі, не падлягае архаізацыі.

Пераклад з рускай мовы.

допісы на палёх

Сюзанна Бауман: "Мы павінны ісці разам"

"Шаноўнае спадарства! Я вельмі ўдзячна за сваё знаходжанне ў Віцебску", - такімі словамі, прамоўленымі з вялікім стараннем і ахвотай па-беларуску, пачала нашу размову Сюзана Бауман, мастачка са Швейцарыі. У чэрвені-ліпені 1995 года ў Віцебскім Мастацкім музеі была наладжана выстава яе твораў, а ў верасні мастачка прыехала ў Віцебск ужо ў другі раз - з выставай сучаснай швейцарскай графікі. Інтэрв'ю з Сюзанай Бауман было запісана 20 верасня ў дзень адкрыцця выставы ў Мастацкім музеі.

- Спадарыня Бауман, як з'явілася ідэя арганізацыі выставы швейцарскай графікі ў Віцебску?

- Падчас майго першага візіту ў ваш горад з дырэктарам Віцебскага Мастацкага музея Інай Холадавай, загадчыцай аддзела замежнага мастацтва Нацыянальнага Мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Тамарай Карандышавай, а таксама Ларысай Міхневіч мы абмяркоўвалі, што я магла б прывезці ў Віцебск, што магло б зацікавіць мясцовага глядача. І вось зараз я прывезла арыгіналы швейцарскай графікі. Я вельмі рада за нашых мастакоў, за іх працы, выстаўленыя ў музеі, і мне самой прыемна знаходзіцца ў гэтым цудоўным будынку.

- Ваша першая выстава ў Беларусі летам гэтага года спачатку экспанавалася ў Мінску, а потым яе змаглі пабачыць жыхары Віцебска і Магілёва. Новую выставу Вы адразу прывезлі ў Віцебск. Чым было выклікана такое рашэнне?

- Віцебск - вельмі цікавы горад. Гэта радзіма Марка Шагала, таму першая выстава будзе праведзена ў Віцебску, а потым яна пераедзе ў Мінск. Я амаль упэўнена, што ў далейшым швейцарскія мастакі, у тым ліку і я, з задавальненнем будуць супрацоўнічаць з вашымі мастакамі.

- Гэтым летам Вы ўпершыню наведалі Беларусь?

- Так. Я нарадзілася ў Цюрыху, шмат падарожнічала, аднак у Беларусі знаходжуся ўпершыню. Мяне вельмі зацікавіла ваша культура, ваш побыт, вашы людзі. Мне ўжо крыху надакучыў цывілізаваны Захад, і я лічу, што нашы культуры павінны збліжацца, нешта пераймаць адна ў адной, змешвацца. У мінулы прыезд мне надзвычай цікава было даведацца, што паміж Беларуссю і Швейцарыяй існуюць даўнія гістарычныя сувязі, якія цяпер мы павінны развіваць далей. І таму сёння я прыехала ў Беларусь у другі раз і думаю, што буду вяртацца сюды яшчэ не аднойчы.

- Вы вучыліся ў Лондане, Капенгагене, Рыме, падчас вучэбных паездак і падарожжаў аб'ездзілі практычна ўвесь свет. Дзе вы жывяце зараз?

- Зараз я жыву ў Мюлебергу. Гэта вёска ў швейцарскім кантоне Берн. Я жыву сярод прыроды, жывёл, дрэў і кветак, заўсёды з задавальненнем расказваю пра сваё жыццё-быццё там. У вёсцы я ўсё раблю сама: працую ў сваім садзе і агародзе, даглядаю жывёлу. Ахвотна прымаю гасцей, ахвотна гатую для іх розныя стравы, калі гэтыя госці жаданыя. На вёсцы я раблю таксама і свае працы. Працую вельмі многа, аднак у атачэнні прыроды пачуваю сябе надзвычай добра.

- Над чым Вы працавалі ў апошні час?

- Па-першае, я рыхтавалася да выставы ў Беларусі і ў Віцебску. Апроч таго, нядаўна прайшла мая выстава ў Швейцарыі. Зараз я працую над выставай, якая будзе называцца "Маленькая сусветная выстава". Я працую над ёй ужо другі год і спадзяюся правезці потым па ўсім свеце. Выставу ўзяла пад свой патранат ЮНЕСКА. На ёй будуць прадстаўлены ў асноўным аб'екты, лік якіх перавышае сто. Зараз я маю прапанову з Осакі на правядзенне гэтай выставы ў Японіі. Такім чынам, "Маленькая сусветная выстава" пачне сваё падарожжа з Азіі. Пасля Японіі плануецца яе паказ у Інданезіі, Карэі, Тайвані.

-Чаму менавіта Азія была абрана Вамі за пачатак гэтага падарожжа?

- Азіяцкая культура ўяўляе для мяне вялікую цікавасць. Я лічу, што еўрапейская і азіяцкая культуры павінны збліжацца, і ўвогуле азіяцкі свет здольны ўнесці ў еўрапейскае мастацтва новую плынь. Еўропа заўважыла, што ў свеце існуе шмат іншых культур, і зараз у нас з'яўляецца ўсё больш мастакоў, якія маюць жаданне наблізіць культуры Захаду і Усходу.

- У сваёй творчасці Вы надаеце шмат увагі свету прадметаў. Інтуітыўна выяўляючы душу рэчаў, Вы ператвараеце іх у аб'екты мастацтва. У каталозе, падрыхтаваным у Нацыянальным Мастацкім музеі да Вашай першай выставы, я прачытала наступнае выказванне: "Для мяне няма розніцы паміж працамі мастакоў і аб'ектамі, якія проста недзе знайшла. Мне цікава ўсё, што зроблена чалавекам з жарсцю. Гэтую жарсць, незалежна ад месца і часу, можна знайсці і ў прадметах, прызначаных для практычнага карыстання, і ў мастацкіх творах". Скажыце, калі ласка, хто або што ў найбольшай ступені паўплывала на Ваша фарміраванне як мастака?

- На мяне паўплывалі ўсе добрыя мастакі і проста добрыя людзі. Я заўсёды трымала арыентацыю на вялікія постаці класічнага і авангарднага мастацтва, аднак ішла сваім шляхам. Сярод тых, хто аказаў на мяне найбольшы ўплыў на пэўным жыццёвым этапе, я, магчыма, магла б назваць імя нашай вельмі вядомай швейцарскай мастачкі Мерэт Опенхайм, з якой мы зараз сябруем.

- Якія праблемы ў мастацтве Вас хвалююць больш за ўсё?

- Камерцыялізацыя мастацтва. Калі мастацтва ператвараецца ў камерцыю, для мяне гэта самае страшнае, бо тады мастацтва перастае быць мастацтвам. Аднак у не меншай ступені мяне хвалюе і праблема адсутнасці сродкаў у



Сюзана БАЎМАН. Аднамільны шпацыр у маіх чаравіках. 1990.

мастака, з-за чаго ён не можа рэалізоўваць свае здольнасці.

- На што скіраваны зараз Ваш пошук у мастацтве? Якой арыентацыі Вы прытрымліваецеся?

- Я не прытрымліваюся ніякай арыентацыі. Дакладней, я трымаюся сваёй уласнай арыентацыі. Я лічу, што сучаснае мастацтва перажывае пераломны момант, пасля якога адкрыюцца новыя рухі і новыя плыні. Таму зараз важна не паўтараць тое, што ўжо было, а шукаць іншыя шляхі і выйсці. Усё тое дарагое і манументальнае, што было створана ў Еўропе, павінна адысці, і ў той жа час народзіцца нешта новае, што пакажа шляхі ў будучыню. Свет робіцца ўсё вузейшым, рэсурсаў застаецца ўсё менш, таму мы павінны аб'ядноцца і ісці разам. Трэба больш думаць аб любові да жыцця, аб любові адзін да аднаго. Мы павінны абапірацца на наша рэальнае існуючае жыццё і адысці крышачку ўбок ад геройскіх учынкаў.

- У свой мінулы прыезд Вы ўпершыню пазнаёміліся з горадам Шагала, даведаліся аб мерапрыемствах, якія штогод наладжваюцца ў Віцебску ў гонар нашага славутага земляка. Ці хацелі б Вы калі-небудзь прыняць у іх удзел?

- У мінулы прыезд мяне вельмі ўразіла тое, што Віцебск не мае прац Шагала. У музеі Шагала ёсць яго літаграфіі, аднак няма ніводнага жывапіснага твора. Калі я ад'язджала адсюль, то вырашыла, што паспрабую зрабіць усё дзеля таго, каб Шагал вярнуўся ў Віцебск. У Швейцарыі я звязалася з унучкай Шагала, якая ў выніку нашай размовы зацікавілася выставай арыгіналаў шагалаўскіх прац у Беларусі. Гэтым праектам я зараз і буду займацца. Магчыма, на наступны год падчас Шагалаўскага пленэру ўдасца арганізаваць вялікую выставу прац Шагала ў Мінску і Віцебску і, магчыма, нават нешта падарыць Віцебску. Я ахвотна прыняла б удзел у арганізацыі наступнага Шагалаўскага пленэру і з задавальненнем зрабіла б усё, што ад мяне залежыць. Ужо зараз я прывезла з сабой ноты араторыі на вершы Марка Шагала і на тэмы яго вітражоў у галоўным саборы Цюрыха Фраумюнстэр. Там ёсць наступныя словы з "Песні песняў" Саламона: "Пакладзі мяне на сэрца тваё як пячатку". Аўтарам араторыі з'яўляецца дырэктар Вялікай кансерваторыі ў Цюрыху, які ахвотна прыехаў бы сюды, каб падрыхтаваць твор да выканання. Калі гэта немагчыма - ён гатовы проста перадаць ноты вашым выканаўцам для самастойнай працы, і яшчэ ў мяне ёсць адна грандыёзная ідэя - адчыніць у Віцебску рэстаран для мастакоў.

- Магчыма, гэта было б лепш за ўсё зрабіць на Пакроўскай вуліцы?

- Напэўна, хоць у Віцебску ёсць шмат іншых цікавых мясцін. Сёння мы праходзілі па вуліцы Баўмана, і калі б я аднойчы вярнулася жыць у Віцебск, то хацела б пасяліцца на Баўманштрасэ.

- Мы ўсе з нецярпеніем будзем чакаць наступны Шагалаўскі пленэр і заўсёды будзем рады вітаць Вас у Віцебску з Вашымі творамі і Вашымі ашаламляльнымі і такімі значнымі для нас ідэямі.

- Дзякую. Я думаю, што і швейцарцы з цікавасцю будуць знаёміцца з мастацтвам Беларусі. У лютым наступнага года ў Швейцарыі мы плануем правесці першую выставу беларускіх мастакоў. Я веру ў неардынарнасць кожнай з нашых краін і ў тое, што ў будучым яны будуць мець шмат агульнага.

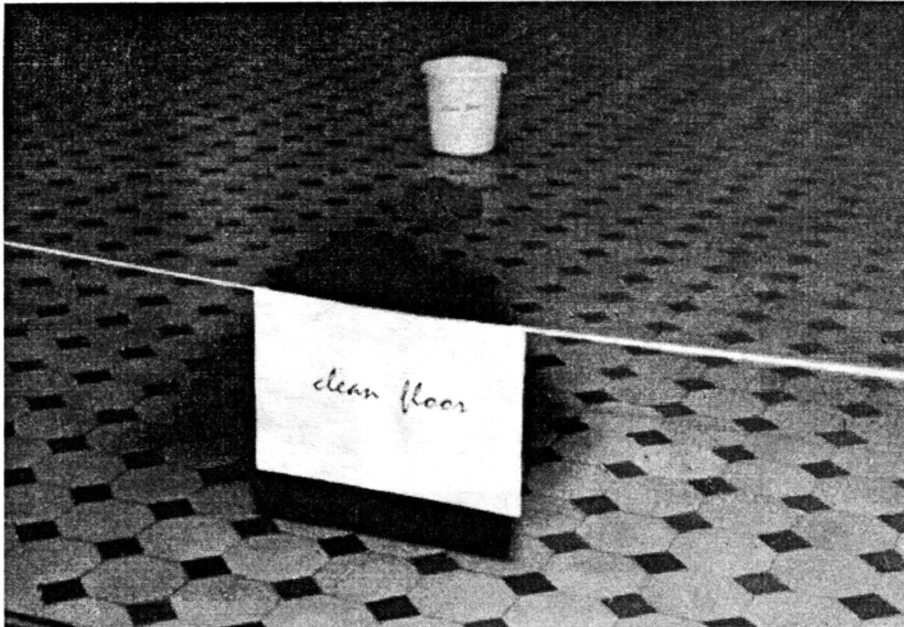
- Дзякуй за інтэрв'ю.

Інтэрв'ю запісала Людміла Хмяльніцкая.

допісы на палёх

МАРЫНКА ВЯРЭНІЧ

ТАК, ТАК...ТАКАЯ ВОСЬ ІНФАРМАЦЫЯ



Аляксей ВЕЛІКЖАНІН. Праект "Clean floor"

Апошнім вераснёўскім днём 1995 года ў Віцебску адчынілася выстава мастацтва актуальнай пазіцыі "In-formation-95". Другая па ліку. Нарадзілася традыцыя ладзіць штогод гэтую нетрадыцыйную выставу. Былі запрошаныя госці з Менску, Масквы, Польшчы.

Былі, напэўна, інтэлектуалы, заінтрыгаваныя авангардным мастацтвам, якія чакалі гэтую выставу. Мяркую, што іх не вельмі шмат. Але ўрэшце рэшт мастак стварае мастацтва не дзеля публікі, а таму, што не можа не ствараць. Ды і вышыня мастацтва, яго каштоўнасць вызначаецца зусім не колькасцю прыхільнікаў. Таму пра дачыненні з публікай пакуль казаць не будзем. Пагаворым лепш пра мастацкую крытыку, якая быццам бы прызначана моцна аналізаваць мастацтва ды даваць глядачу дадатковую інфармацыю пра яго. Што датычыць крытыкі авангарднага мастацтва на Беларусі, то па вялікім рахунку - яе няма. Ёсць цаліна, на мяжы якой робяцца асобныя журналісцкія спробы апісальнага характару. І ўсё. Сталічная крытыка сепаратна вывучае мастацтва знаёмае і зразумелае, моцна заплюшчыўшы вочы на ўвесь астатні вялікі свет. Ды і не хапае пры ўсім жаданні класічных мастацтвазнаўчых катэгорыяў для азначэння радыкальнага мастацтва.

Склад удзельнікаў "In-formation-95" у параўнанні з мінулагоднім пашырыўся ды выйшаў за межы Беларусі. Да Андрэя Вярэніча, Людмілы Русавай, Галіны ды Васіля Васільевых, Міколы Прусакова, Ігара Кашкурэвіча далучыліся Алег Ладзісаў, Аляксандр Малей, Лявон Тарасевіч ды Аляксей Велікжанін. Мастакі вельмі розныя, з уласнымі пазіцыямі, часам у нечым супрацьлеглымі. Аб'ядноўвае іх актыўны пошук формы, індыферэнтнасць да фігуратыўнага мастацтва ды беларускія землі.

Менавіта "In-formation-95" яшчэ раз яскрава засведчыла, наколькі няшмат мастакоў у нашай краіне займаюцца сапраўды актуальным мастацтвам. Літаральна - адзінкі. Гэта заканамерна, бо ні навуковы, ні мастацкі, ніякі іншы авангард не бывае шматлюдным, бо патрабуе ні многа, ні мала - геніяльнасці.

Удзельнікі "In-formation-95" імкнуліся ствараць мастацтва, зацікаўленае новымі канцэпцыямі, вышынёй эстэтыкі, мезарэльефнай велічынёй зместу.

Мэтамі "In-formation-95" акрэсліваліся вектары развіцця радыкальнага мастацтва на Беларусі, далейшае пашырэнне яго практыкі. Акрамя таго - працяг дэцэнтралізацыі культурнага працэсу ў краіне, супрацьстаянне ўнітарызму.

Галоўным куратарам выставы выступіў Андрэй Вярэніч. Пры дзейснай дапамозе Цэнтральнага аддзялення Беларускага Фонду Сораса ён здолеў не толькі наладзіць гэтую грандыёзную выставу, але і аддрукаваць афішы ды выдатны каталог (па ўласным праекце) з унушальнай колькасцю паасобнікаў - больш за 5000.

Выстава склалася з дзесяці ўласных праектаў кожнага з удзельнікаў. Яна заняла ажно чатыры адрасы: Музей Марка Шагала, Мастацкі, краязнаўчы музей ды выставачную залу мастацкай школы №1.

Людміла Русава рэпрэзентавала крыжы-тэксталіты ды наладзіла перфоманс, які можна ўмоўна акрэсліць як арт-жрэцкі рытуал. Мастачка без адзінага гуку пранікнёна распавяла пра ўвесь невымяральны шлях пакут, што пройдзены чалавецтвам.

Мікола Прусакоў (куратар выставы) прапанаваў праект "Пастулаты". Мастак няспынна ў пошуку. Яго цікавяць розныя аспекты сучаснай формы, можа быць, менавіта таму частка яго экспазіцыі вельмі нагадвала творы В.Васільева з "Праекта Z". Найбольш цікавым у праекце падаўся рухомы аб'ект, скіраваны да столі, які меў віртуальны сэнс.

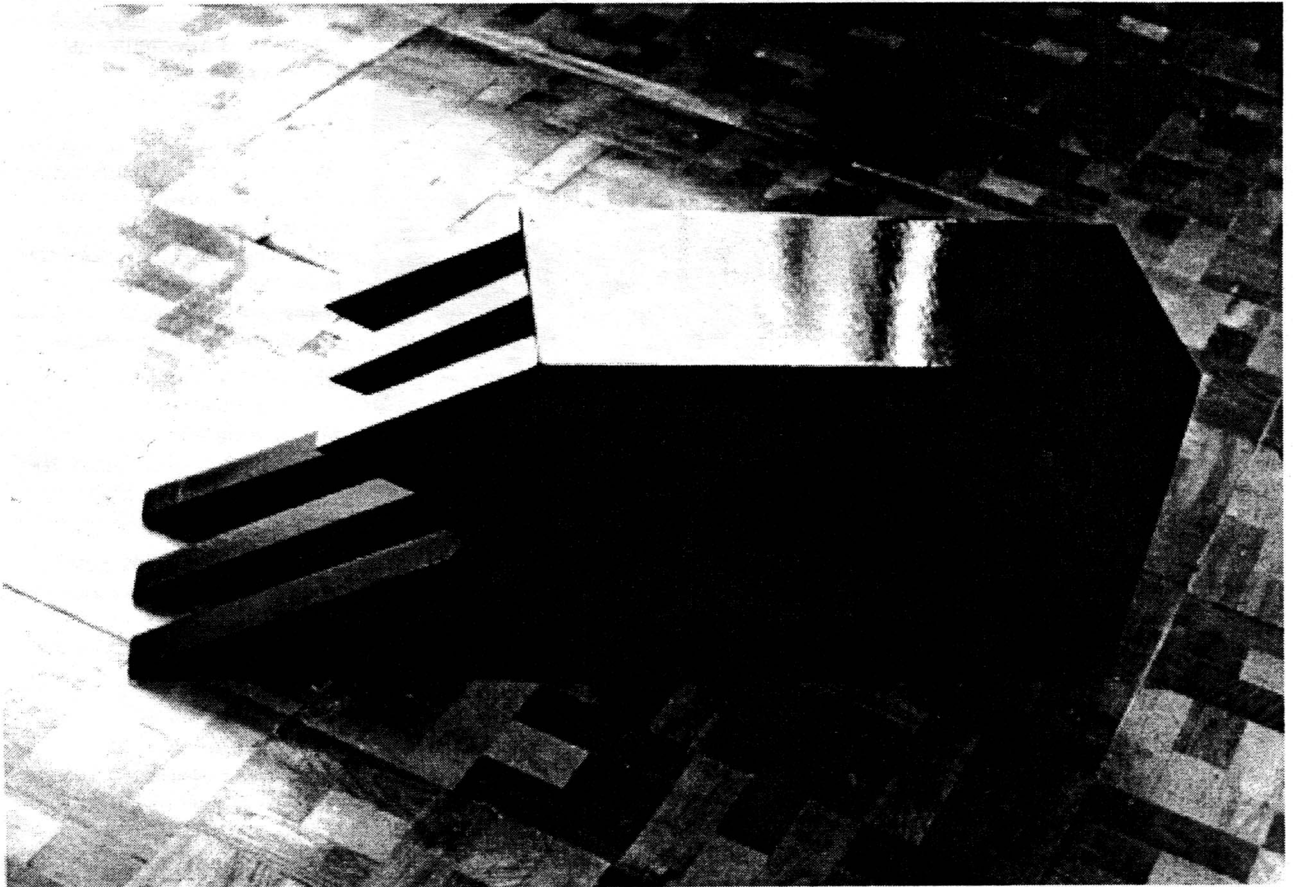
Мастак з Полацка Алег Ладзісаў у нейкі момант свайго жыцця пакінуў займацца мастацтвам. Пад уплывам "In-forma-

tion-94" ды пад уражаннем ад праекта Андрэя Вярэніча "PARADOX" вярнуўся да мастацтва. Праект Алега Ладзісава "Сумоўе" закранае агульначалавечыя тэмы сапраўднасці ці ілюзорнасці сумоўя. Мастак лічыць ідэальнай формай сумоўя размову з ужо неіснуючым суб'ектам праз ідэнтыфікацыю з яго эмацыянальнай сферай. Скарыстаная аўтарам метафара размовы - пісьмовы зварот некага, каго ўжо няма - выклікае пранізлівае пачуццё тугі па ім, невядомым, і разам з ім па ўсіх пайшоўшых. І тады сумоўе робіцца трагічным, неадступным. Сумоўе фенаменальна набывае падтэкст суму. Праект каштоўны мелодыкай пранікнення, глыбінёй зместу.

Аляксандр Малей прапанаваў праект "Зваротная сувязь", які склаўся з аб'ектнага жывапісу ды супрэматычных аб'ектаў. Жывапіс ды аб'екты адлюстроўвалі сябе ці адзін другога. Праект падаўся рэмінісцэнцыяй, творчым неафутурызм. Яго жывапіс выконваецца кагерэнтна нанесенымі валікам на палатно фарбамі лакальных колераў.

Спосаб распрацоўкі экспазіцыі яшчэ больш набліжае мастака да неафутурызма. Атрымаўшы для экспазіцыі музейную залу ў псеўдакласічным стылі, Ігар Кашкурэвіч амаль цалкам мэтанакіравана разбурае зададзены інтэр'ер, каб потым стварыць свой уласны. Часткова пазнавальныя, на першы погляд звыклыя рэчы: вогнетушыльнікі, вазоны, кубы, палотны - усё гэта выстройваецца ў прасторы асяроддзя па сакральных аўтарскіх мадэлях, дзе адначасова сітуатыўна з'яўляецца новы свет - бязглузды ды бездакорны, квітнеючы ды зруйнаваны. Такім чынам, мы бачым наяўнасць рэмінісцэнцыі ды неафутурызм.

Мастак Васіль Васільеў апошнім часам актыўна ды плённа працуе ў межах гістарычнага авангарду, ствараючы ўсё новыя дадаісцкія аб'екты. Яго праект у складзе "In-formation-



Аляксандр МАЛЕЙ. Фрагмент экспазіцыі на "In-formation-95".

пераасэнсаваннем мастаком мастацкай дзейнасці Казіміра Малевіча ды яго вучняў.

Галіна Васільева экспанавала свой праект у адной з вялікіх залаў Віцебскага краязнаўчага музея. Мастачка акрэсліла сваё мастацтва як канкрэтна-канструктыўнае, а творчае крэда - як лаканічнасць, гармонію колеру ды рысы, простасць формаў. Разуменне формы аўтаркай блізкае да плыні ў сучасным мастацтве пад назвай неагеа (новая геаметрыя).

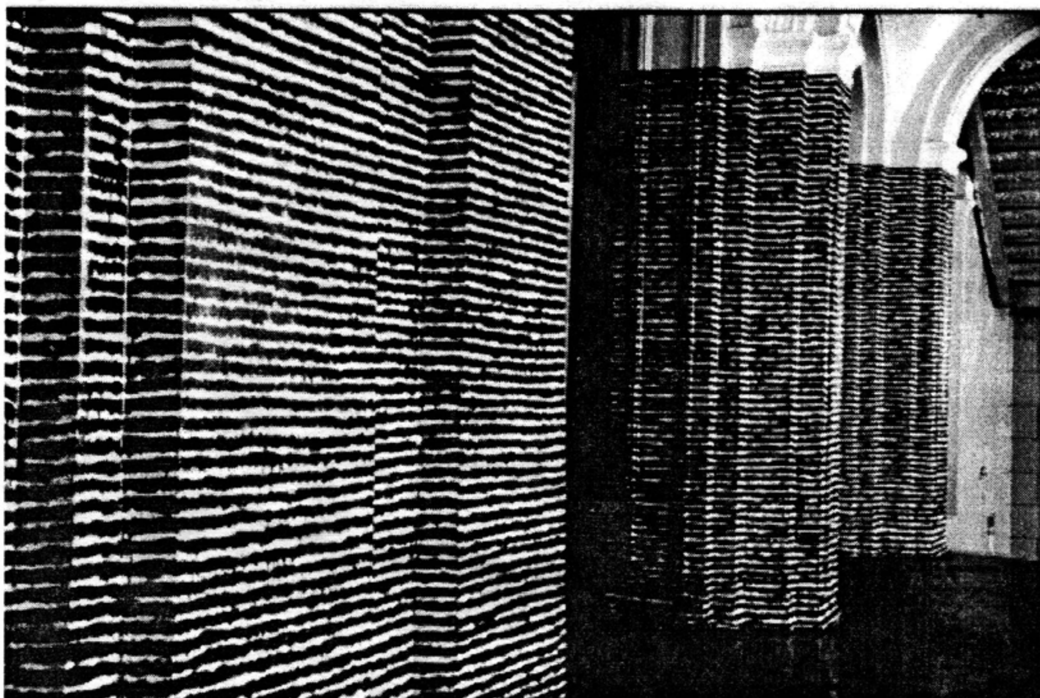
Праект Ігара Кашкурэвіча ў складзе "In-formation-95" меў мудрагелістую назву "Аранжэрэя"Архі-про-уно-прэма-тол". Хаця сам мастак звязвае свой жывапіс з мастацкай канцэпцыяй Казіміра Малевіча, стварае ён хутчэй

95" пад назвай "Шляхі крыві" экспанаваўся ў зале мастацкай школы №1. Вернісаж адбыўся на два дні раней афіцыйнага адкрыцця "In-formation". Дадаісцкія аб'екты вялікіх памераў стварылі экспазіцыю.

Звычайна падчас стварэння дадаісцкіх аб'ектаў мастакі кадыруюць сэнс. Бо для гэтых аб'ектаў сэнс павінен быць няўлоўны ці віртуальны. Ён як бы і ёсць, і разам з тым яго няма. Гэта - сакральная сфера. Надаўшы праекту назву "Шляхі крыві", мастак надзяліў яго даволі канкрэтным звужаным кантэкстам. Назва моцна абцяжарыла праект залішнім літаратурным зместам ды нарадзіла пэўныя асацыятыўныя паролі. Мастак нібы паспрачаўся сам з сабою: ствараючы

Андрэй ВЯРЭНІЧ. Фрагмент экспазіцыі на "In-formation-95".





Лявон ТАРАСЕВІЧ. Роспіс калон у фае Віцебскага Мастацкага музея.

Праект Аляксея Велікжаніна з Менску быў створаны акцыяй. Мастак памыў кавалак музейнай падлогі, абвязаў яго тонкай агароджай ды павесіў шыльды "Чыстая падлога". Мастак вызначае сваё мастацтва як працэс стварэння "паралельнага асяроддзя", з чым наўрад ці можна не пагадзіцца.

Адным з найбольш цікавых праектаў на "In-formation-95" падаўся праект яе галоўнага куратара Андрэя Вярэніча. Праект экспанаваўся з трох залах Музея Марка Шагала. Ён прыцягвае ўвагу перш за ўсё вышынёй мастацкай формы.

рэчы няўлоўнага магчымага сэнсу, ён надаў ім раптам менавіта канкрэтны сэнс, зняўшы флёру загадкавасці.

На жаль, не была ўлічана экспазіцыйная прастора. З-за недахопу прасторы экспазіцыя нагадвала арт-могілкі, склеп або майстэрню рэквізітара, які часова згрувасціў рэчы для захавання. Іх блізкасць ды непрапарцыянальнасць у адносінах да невялікага інтэр'ера стварылі сур'ёзную перашкоду для ўспрыняцця. Яшчэ продкі казалі: лепш менш, ды лепш.

Мастак Лявон Тарасевіч жыве побач з Беластокам ды мае беларускія карані. Ён займае ўласнае месца ў рэйтынгу сусветна вядомых мастакоў. Праект Лявона Тарасевіча ў складзе "In-formation-95" - адзін з самых удалых. Мастацтва Лявона Тарасевіча - гэта яго ўласны рэфрэн на разнастайнасць формаў навакольнага свету, іх хаос або гармонію. Яго мастацтва знаходзіцца дзесьці пасярэдзіне, на стыку фігуратыўнага і нефігуратыўнага. Ён цікавы перш за ўсё сапраўднасцю сваёй мастацкай формы. Яго творы нагадваюць бягучую да берага хвалю з грабеньчыкам пены, абрысы дальняга лесу. Але больш за ўсё яны падобныя на раллю на роднай зямлі.

Праект Лявона Тарасевіча склаўся з роспісу трох музейных калонаў у рэкрэацыі другога паверха. Роспіс, дзякуючы сваёй першабытнай каларыстыцы, стварыў язычніцкую рытуальную сітуацыю ў інтэр'еры. Рэліктавыя белая, чорная фарбы ды вохра, а таксама рытм гэтага роспісу нагадвае рытуальную эстэтыку зямлі, раллі і з'ўляецца магічным сялянскім рытуалам. У гэтым праекце зямля быццам бы сама паказвае нам уласную магію.

Увесь час пасля "In-formation-95" вакол роспісу Тарасевіча кіпяць жарсці. Лёс іх дагэтуль нявызначаны. Падарунак мастака нашаму гораду прыйшоўся не даспадобы сяму-таму з гарадскіх уладаў. Няма адзінства і сярод густаў супрацоўнікаў музея.

Мастак даследуе праблемы эстэтыкі абсалюту. Ён робіць гэта бліскуча, пра што сведчыць яго вынаходніцтва духоўнай матрыцы ці духоўнага палатна вышэйшага існавання. Кожная кропка ёсць абсалютны код, які змяшчае ў сабе гісторыю. Гэта аднначасова ўсё і нічога, канец ды пачатак гісторыі. Кропка ёсць бясконца малое імгненне вышэйшага існавання. Духоўнае "палатно" ствараецца рытуалам: безліччу паўтораў па сістэме шахматкі-растра чорных ды белых кропак. Мастак вынайшаў парадаксальную форму з абсалютным зместам.

Ёсць у гэтай парадаксальнасці яшчэ адзін аспект, які ставіць мастака асобна ад усіх. Менавіта якасць гэтай формы - абсалютна абстрактная вонкава, яна з'яўляецца разам з тым абсалютна канкрэтнай і прысутнічае літаральна паўсюдна.

Мастацкія праекты Андрэй Вярэніч робіць шляхам стварэння медытатыўных сітуацый. Гэта могуць быць візуальныя, тактыльныя, гукавыя, пахавыя медытатыўныя сітуацыі. Мэта, якой імкнецца дасягнуць мастак, заўжды адна - простая і аднначасова складаная. Мэта - адчуць Бога ды перадаць эстэтыку вышэйшага існавання.

"Усё - ёсць мастацтва. Усё аднначасова з'яўляецца і творцам, і творам, і актам тварэння. У больш вузкім сэнсе мастацтва - гэта эстэтычная мадэль свету, дзе Форма мае іерархію, на вяршыні якой знаходзіцца эстэтычны абсалют - у кантэксце формы абсалютнага існавання. Абсалютная эстэтычная форма - самая поўная і парадаксальная эстэтычная сістэма (універсальная эстэтыка) - нясе ў сабе абсалютны змест пра ўсё", - сцвярджае Андрэй Вярэніч. Яго праект увасабляе ды адлюстроўвае гэтае выказванне.

Чэрвень 1996 г., Віцебск.

допісы на палёх

Мікола Прусакоў

Каментарыі да праекта "In-formation"

У культурным жыцці Віцебска, насычаным у апошні час цікавымі і значнымі падзеямі - шэрагам рэгулярных музычных, харэаграфічных, тэатральных і літаратурных фестываляў, конкурсаў, канферэнцый - годнае месца займаюць музейныя выставы і мастацкія праекты ў сферы выяўленчага мастацтва. Дастаткова ўспомніць прайшоўшыя нядаўна міжнародныя пленэры, прысвечаныя Марку Шагалу і Казіміру Малевічу. Уяўляецца, што і маштабная выстава мастацтва актуальнай пазіцыі "In-formation", якая паступова набывае статус міжнароднай, таксама з'яўляецца значным фактам культурнага жыцця не толькі Віцебска, але і рэспублікі. З'яўляючыся адным з арганізатараў і непасрэдным удзельнікам гэтай акцыі сучаснага мастацтва, хачу падзяліцца ўражаннямі ад гэтай падзеі.

Ідэя правядзення радыкальных па эстэтыцы выстаў нарадзілася недзе ў 1992-1993 гг., калі ў садружнасці з Васілём Васільевым мы распрацоўвалі канцэпцыю рэгулярных выстаў, акрэсліўшы пазней увесь задуманы праект як "мастацтва актуальнай пазіцыі in-formation". Задума заключалася ў тым, каб перыядычна збіраць у Віцебску людзей, што займаюцца праблемамі эстэтыкі, якія адэкватныя сучаснаму этапу развіцця візуальнага мастацтва ў цэлым. Праект было задумана здзяйсняць паэтапна: першыя 3-4 гады праводзіць штогадовыя выставы з удзелам мастакоў нашага рэгіёна, а потым, стварыўшы рэнаме праекту, пашырыць арэал і запрашаць мастакоў з сумежных рэгіёнаў, бліжэйшага і далёкага замежжа. У перспектыве было запланавана, што праект "In-formation" будзе існаваць ужо як біенале ці трыенале (г.зн. праз кожныя 2-3 гады). Ідэальным аналагам бачыліся, да прыкладу, сусветна вядомыя выставы сучаснага мастацтва "Дакумента" ў Каселі (Германія) або біенале ў Сан-Паула (Бразілія).

Што тычыцца непасрэдна канцэпцыі "In-formation", то яе можна азначыць як "максімум творчай свабоды для ўдзельнікаў". Кожны павінен быў мець дастаткова месца, каб стварыць персанальную экспазіцыю па свайму меркаванню. Галоўным тут было разбурыць існуючы экспазіцыйны стэрэатып, паводле якога мастакі вымушаны выстаўляцца разам у адной зале. Хацелася стварыць прэцэдэнт яскрава выяўленай структурнай арганізацыі выставачнай прасторы. Такі падыход з'яўляецца найбольш арганічным у кантэксце развіцця формаў візуальнай творчасці і даўно апрабаваны ў сусветнай практыцы. Гэта дазваляе звесці да мінімуму псіхалагічны дыскамфорт для ўдзельнікаў, якія маюць у нечым розныя эстэтычныя праграмы, і ў той жа час дае магчымасць весці, калі можна так сказаць, паўнавартасныя і вольныя дыскусіі ў межах пластычнай мовы актуальнага мастацтва. Небяспека распаду агульнай экспазіцыі на механічны кангламерат персанальных выстаў будзе невялікай, калі, канечне, склад удзельнікаў праекта не выпадковы. Відавочна, што такі падыход да экспанавання ўскладняе праблемы арганізацыі, аднак мэта ў дадзеным выпадку апраўдвае сродкі.

Ад самага пачатку было зразумела, што ў нашых умовах практычная рэалізацыя праекта будзе ўскладзена на плечы "вынаходнікаў", таму здзяйсняць задуманае давялося нам самім. Свядома пазбягаю ўжывання тут моднага слова "куратары", бо сэнс гэтага тэрміна ўключае прафесійную дзейнасць у мастацтве, звязаную з выпрацоўкай канцэпцыі, арганізацыяй і здзяйсненнем праекта, уключаючы і кіраўніцтва адміністрацыйнай групай. Ва ўмовах рэальнага існавання "інфраструктуры" мастацтва - сістэмы галерэй, аўкцыёнаў, рынку мастацтва, традыцый у культуры і дзяржаўнай музейнай палітыцы, мецэнацтва, спецыялістаў па сучаснаму мастацтву і г.д. - бадай, толькі Сяргея Дзягілева, арганізатара "Рускіх сезонаў", можна з поўным правам назваць "куратарам". Для нас пакуль адзіным выйсцем заставаўся шлях узяць на сябе вырашэнне ўсіх гэтых праблем. Зразумела, што адным дамагчыся атрымання пазітыўных вынікаў было немагчыма, ды і шматлікія арганізацыйныя пытанні ў такіх умовах непазбежна заўсёды будуць вырашацца на непрафесійным узроўні. Таму вельмі хочацца верыць, што некалі і ў нас будуць умовы для працы спецыялістаў у гэтай галіне.

Першую падтрымку мы атрымалі ад кампаніі "Арт Марк" на чале з Марынай Раманоўскай і сумеснага беларуска-германскага прадпрыемства "Белвест" (генеральны дырэктар Ларыса Кузняцова). Культурна-дзелавы цэнтр акцыянернага таварыства"КІМ" прадставіў свае вялізныя плошчы пад экспазіцыю, а СП "Белвест" поўнасцю прафінансавала праект. У выніку ў чэрвені-ліпені 1994 года была праведзена першая выстава "In-formation-94". Да ўдзелу ў ёй была запрошана група мастакоў з Віцебска і Мінска (гл. "Віцебскі сшытак", №1, 1995 г.).

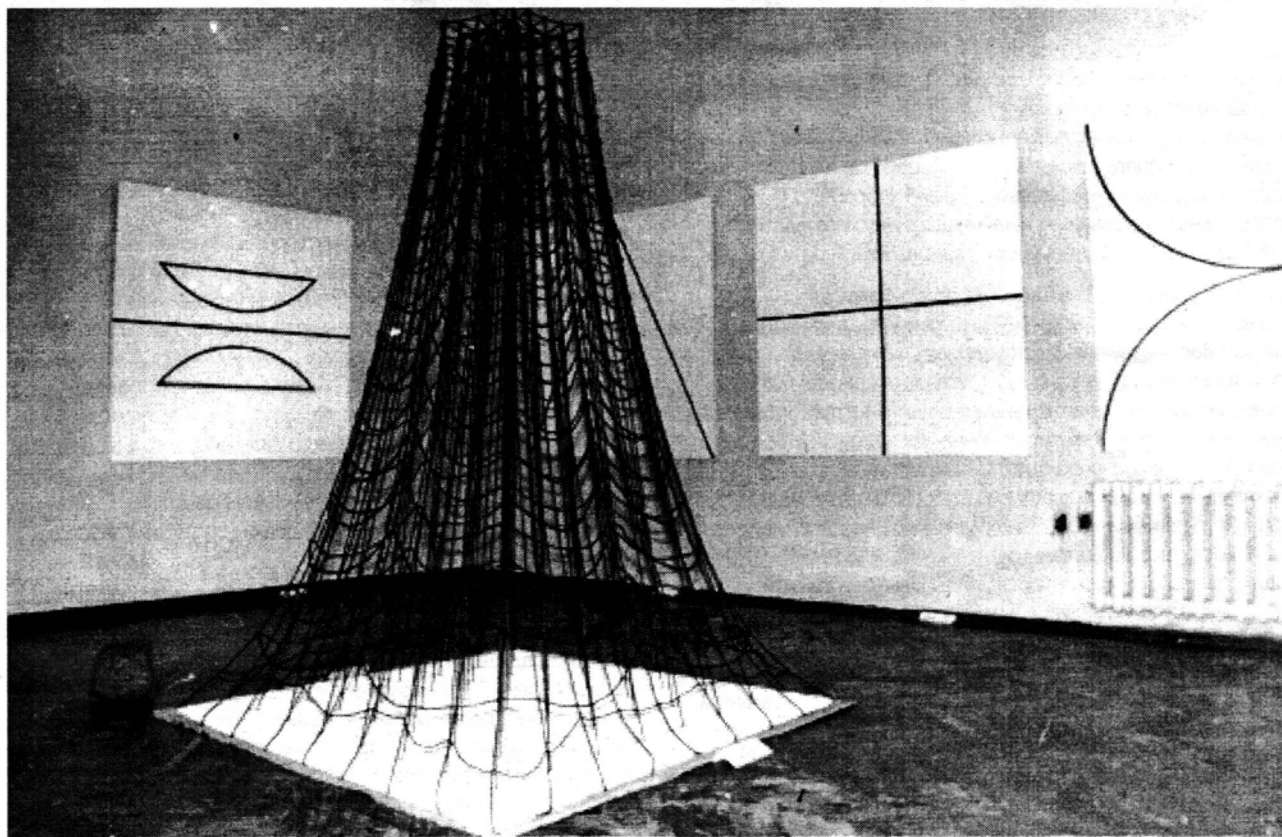
Праз год эксперты Беларускага аддзялення Фонду Джорджа Сораса (г.Мінск) высока ацанілі нашу канцэпцыю "In-formation", і яна аказалася пераможцай абвешчанага ў 1995 годзе конкурса на выставачны праект. У выніку быў атрыманы ад гэтага знакамітага фонду валютны грант пад рэалізацыю другой выставы праекта. Улічваючы складанасці, якія ўзнікаюць пры арганізацыі такой вялікай выставы, падалося мэтазгодным працаваць над арганізацыяй праекта ўжо ўтрох (А.Вярэніч, В.Васільеў, М.Прусакоў). На жаль, супрацоўніцтва аказалася не вельмі плённым, тым не менш "In-formation-95" адбылася.

Склад удзельнікаў праекта пашырыўся, і апроч мінулагодніх удзельнікаў - Людмілы Русавай, Галіны Васільевай, Андрэя Вярэніча, Васіля Васільева, Ігара Кашкурэвіча і аўтара гэтых радкоў - у выставе прынялі ўдзел Алег Ладзісаў (Полацк), Аляксандр Малей (Віцебск), Аляксей Велікжанін (Мінск), а таксама вядомы мастак з Польшчы Лявон Тарасевіч (Беласток). Выстава размясцілася ў некалькіх будынках у цэнтры горада (Мастацкі музей, музей Марка Шагала, краязнаўчы музей, дзіцячая мастацкая школа №1), заняўшы адначасова каля 20 залаў. Канцэпцыя "In-formation-95" заставалася ранейшай, і кожны з дзесяці ўдзельнікаў стварыў сваю персанальную экспазіцыю.

Можна было б сказаць, што ўсе гэтыя экспазіцыі аказаліся вельмі цікавымі і далі добры матэрыял для роздуму мастакам, мастацтвазнаўцам і гледачам, аднак рабіць гэта мне, напэўна, будзе некарэктна. Дазволю сабе толькі некалькі агульных заўваг.

У агульным кантэксце абодвух выстаў "In-formation", думаецца, цалкам апраўдаў сябе "фрактальны" прынцып стварэння агульнай кампазіцыі. Як ужо адзначалася, сутнасць яго заключалася ў вольным размяшчэнні персанальных экспазіцый, знешне не звязаных якімсьці эстэтычным параметрам. Тым не менш на абодвух выставах выразна праявілася структураванасць кампазіцыйных прастораў. Іншымі словамі, з "дробнай" мазаікі асобных экспазіцый выразна выкрышталізавалася нейкая агульная заканамернасць. Вобразна кажучы, высветлілася, што "броўнаўскі рух" мае яскрава выражаны агульны вектар. Вядомы мастацтвазнаўца Віталь Пацукоў (Масква) у сваім аналізе "In-formation-95" падрабязна спыніўся на гэтым пытанні, адзначыўшы цэльнасць драматургіі ўсёй выставы, якая дазволіла, паводле яго слоў, убачыць усю шырыню спектра творчасці кожнага аўтара і выявіла пэўную "метаэстэтыку", што аб'яднала ўсіх удзельнікаў праекта.

Другі аспект, закрануты В.Пацуковым, тычыўся музейнай практыкі ў адносінах да сучаснага мастацтва. У сувязі з гэтым варта адзначыць, што Віцебскі Мастацкі музей (дырэктар І.П.Холадава) з'яўляецца цяпер уладальнікам выдатнага ўзора творчасці Лявона Тарасевіча. Калоны, распісаныя мастаком у фае другога паверха музея - сапраўдны шэдэўр сучаснага жывапісу. Удвая прыемна, што Лявон Тарасевіч, удзельнік самых прэстыжных выстаў сучаснага мастацтва, творы якога захоўваюцца ў музейных зборах Венецыі, Дзюсельдорфа, Берліна, Парыжа, Лондана, Эдынбурга, Варшавы, Сан-Паула, Нью-Йорка і інш. гарадоў - беларус па паходжанні, і Віцебск цяпер таксама будзе захоўваць твор свайго слыннага земляка. Магчыма, лёс прац Л.Тарасевіча будзе іншым, чым спадчыны Шагала і Малевіча (як вядома, у Віцебску не захавалася ніводнай (!!) працы гэтых найвялікшых майстроў XX стагоддзя).



"In-formation-95". Мікола ПРУСАКОЎ. Фрагмент праекта "Пастулаты".

Практычна ўсе госці "In-formation-95" звярнулі ўвагу на тую жывую цікавасць, якую выказала віцебская публіка да творчасці ўдзельнікаў. Самае прыемнае - гэта давер да мастака. Тут, як правіла, ніхто не абразіць падазрэннем у шарлатанстве або жаданні паздзекавацца з даверлівасці публікі, што пакідае поўнае адчуванне добразычлівай увагі. У дзень адкрыцця выставы надвор'е было дрэннае - холад, моцны вецер, праліўны дождж, аднак гледачоў сабралася многа, і, нягледзячы на непагадзь, людзі пайшлі аглядаць усе экспазіцыі, якія былі размешчаны ў розных будынках. Гэта вельмі цудоўна, калі ёсць такі глядач!

Абмеркаванне і прэс-канферэнцыя па тэме "In-formation-95" адбыліся на наступны дзень пасля адкрыцця і сабралі вялікую аўдыторыю. Былі змястоўныя дыскусіі, крытычны аналіз, размовы пра творчасць удзельнікаў, пра саму выставу, пра сучаснае мастацтва ў цэлым. Запомніліся выступленні загадчыцы аддзела сучаснага мастацтва Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі Наталлі Розанвасэр, вядомага віцебскага мастацтвазнаўцы Таццяны Катовіч, ужо згаданы вышэй аналіз Віталя Пацукова, выступленні саміх мастакоў. Віцэ-прэзідэнт Міжнароднага Фонду Малевіча Галіна Дэмасфенава правяла прэзентацыю і падаравала ўдзельнікам толькі што выдадзены ў Маскве першы том тэарэтычнай спадчыны К. Малевіча. Адзінае, што выклікала засмучэнне, была адсутнасць многіх мастацтвазнаўцаў і музейных супрацоўнікаў з Мінска.

Падводзячы вынікі, застаецца дадаць, што ўжо зараз ёсць рэальныя перадумовы для рэалізацыі наступнага праекта "In-formation". Ва ўсялякім выпадку, ёсць цікавыя версіі далейшай працы. Хочацца спадзявацца, што новы праект будзе яшчэ больш значным па складу ўдзельнікаў, а значыць, і па шырыні творчых праблем.

У якасці пастскрыптума хацелася б прапанаваць увазе чытачоў нататкі ўдзельнікаў абодвух праектаў "In-formation" вядомых мінскіх мастакоў Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча. Гэтыя тэксты былі напісаны імі ў сувязі з першай выставай, аднак, на жаль, не былі ў свой час апублікаваны. Тым не менш, сваёй актуальнасці яны не страцілі і зараз.

Пераклад з рускай мовы.

Ігар КАШКУРЭВІЧ

Дакладная справаздача аб тым, як шэсць трансавангардыстаў у 1994 годзе праінфармавалі віцяблян аб існаванні найноўшых мастацкіх тэндэнцый на тэрыторыі былой БССР.

Спраектаваны ў эпоху чарады смерцяў генсекаў і пабудаваны ў час "ПЕРАБУДОВЫ" Палац культуры сваёй самазадаволенай самадастатковасцю знешняй і ўнутранай аздобы адштурхоўвае ад сябе ўсё, што хоць больш-менш прэтэндуе называцца выставай. І тым не менш ён (Палац) аказаўся здольным праінфармаваць постсавецкую грамадскасць (і не толькі постсавецкую) пра існаванне на тэрыторыі былой Савецкай Беларусі задум, што час ад часу праяўляюць патэнцыяльнае намаганне да ўласнай аўтаноміі - in-formation. Гэтае на-маганне і гэтае пра-яўленне, на мой погляд, было дарэчы менавіта ў "Той час" і "на Тым месцы".

"Мы тот, мы старый мир до основания разрушим,
Кто был никем, Тот станет Всем!"
(словы, як вядома, з песні)

Татальны радыкалізм Малевіча і настальгічны правінцыялізм Шагала, натхнёныя бальшавіцкай гігантаманіяй, счапіліся ў парыве ўзаемнай нянавісці.

Кожнаму з іх наканавана было пратрымацца на п'едэстале не больш, чым тройчы пракукарэкаў смажаны віцебскі певень.

Аднак гэтага часу хапіла (і цалкам) усім вядома на што.

Запозненым, але першым падарункам для Шагала, праз шмат гадоў (100) з'явіўся артыкул Бегуна, у якім было



Людміла РУСАВА. Фрагмент экспазіцыі на "In-formation-95".

ўказана, што Шагал месцам свайго паходжання не мае да горада Віцебска ніякага дачынення, таму што ён (Шагал) нарадзіўся не ў Віцебску, а ў Лёзне. І да Савецкага ладу ў асобе яго заснавальніка (У.І.Ленін) ставіўся варожа, намаляваўшы на адной са сваіх так званых карцін правадыра сусветнага пралетарыяту ў перавернутым выглядзе.

Аднак усё гэта, на шчасце, было своечасова абясшкоджана мясцовай неаавангардысцкай тусоўкай, якая, нагадаем, праходзіла ў горадзе-героі ардэнаносным Мінску ў гонар стогадовага юбілею.

Другім падарункам Шагалу з'явіўся помнік з бронзы Марку Шагалу, прысвечаны спявачцы Вераніцы Долінай (калі верыць надпісу на пастаменце). Яго выляпіў з пластыліну, а затым адліў з бронзы беларуска-руска-моўны, членкор акадэміі мастацтваў СССР, народны, глыбокапаважаны ў сябе на Радзіме (падстаўляйце, падстаўляйце прозвішча).

Трэці падарунак паднеслі паслядоўнікі ідэй Вялікага Майстра на яго Радзіме. Яны, кулінары і кухары наватарскага жывапісу, спяклі святочны пірог, які самі ж і з'елі. І засталіся вельмі задаволеныя, і вырашылі разам са спадзяваннямі нашага часу зачаць у бліжэйшым будучым "Музей сучаснага мастацтва". У далейшай дыскусіі на гэтую тэму высветлілася, што першыя экспанаты для гэтага музея ўжо ёсць і знаходзяцца яны ў-тым-жа-музеі, аднак не сучаснага мастацтва, а ў-проста-музеі, што знаходзіцца на вуліцы таго-ж-У.І.Леніна. Дарэчы, сам будынак узведзены ў-той-жа-савецкі-час і ўзведзены спецыяльна, як Музей. Гэты факт з'яўляецца нагодай для гонару ўсяго беларускага народа, таму што беларускі народ у выніку гэтага з'яўляецца ўладальнікам унікальнай з'явы. Справа ў тым, што будынак музея з'яўляецца адзіна ўзведзеным будынкам за ўвесь перыяд савецкай улады, які прызначаны для таго, каб у ім размяшчаўся музей-як-такі. Проста за доўгі час свайго існавання ён (музей) перапоўніўся творамі мастацтва настолькі, што стала цесна самім супрацоўнікам музея. І вось дзеля таго, каб стала "вальней дыхаць", вырашылі калі-небудзь у будучым адкрыць новы, прыгожы, прасторны, еўрапейскага тыпу музей, у які ўвойдуць творы ў першую чаргу тых мастакоў, што ўдала сумяшчалі вольную творчасць у сваіх бясплатных фондаўскіх майстэрнях і "службу ў цывільным".

Аднак усё гэта было хвостка закрэслена альтэрнатыўным рухам, які прывёў да стварэння ў горадзе-легендзе "філіяла маскоўскага фонду Казіміра Севярынавіча Малевіча". Як вядома, К.С.Малевіч ўваскрос у выніку перфоменса, праведзенага ў г.Віцебску ў гонар яго стадзесяцігоддзя. Яго не замагільная іпастась з'явілася ў вобразе жанчыны-мастака. Пасля акцыі адкрыцця супрэматычнай труны яна, жвава ўстаўшы з яе пад голасныя набатныя гукі супрэматычнага гонга, заўзята ступіла на нялёгкі шлях татальнага адмаўлення акаляючай мастацкай рэчаіснасці.

І правільна зрабіла! Што і паказала сумесная выстава "In-formation-94". У выніку Мы маем зараз свой "незалежны цэнтр Авангарднага Мастацтва", ён-жа-і-не-знішчальны-ні-ў-якія цёмныя ці светлыя часы, таму што месцазнаходжанне яго палягае ў незалежнай і вольнай ментальнасці яго незлічоных сяброў.

МАСТАКІ ЎСІХ КРАІН, ЯДНАЙЦЕСЯ!

Мы ідзем у авангардзе грамадства наперад да светлай будучыні СУСВЕТНАГА ТРАНСНАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦТВА!

(Гэтая ўрачыстая заява была зроблена на Сусветнай асамблеі "аб'яднаных мастацкай творчасцю транснацый Свету" першым прэзідэнтам - падстаўляйце, падстаўляйце прозвішча).

Пераклад з рускай мовы.

Людміла Русава

1. Што ёсць мастацтва сёння?

Наколькі магчымы сінтэз - архітэктанічнасці прасторы, музычнага гучання, прысутнасці слова, жэста, канцэптуальнасці ўзнікнення выявы; гэта цэласнасць адзінай структуры разгорнутых сувязяў сэнсаў у прасторы.

"Мастак-структураліст - гэта вытворца культурных сэнсаў, а твор мастацтва - гэта тое, што ўдаецца вырваць з-пад улады выпадку" (Ралан Барт).

Мадэрнізм прадэманстраваў каласальны вопыт, на што здольная выява, пачаўшы з пераадольвання класічнага ўяўлення пра твор мастацтва, за кошт пашырэння сферы сэнсу, за кошт увядзення ў культуру з'яў сацыяльна-табуіраваных і нават непрыстойных, зламаўшы стэрэатыпы звыклага, згладжанага ўспрыняцця мастацтва. Ставілася мэта - стварыць іншую рэальнасць, па-новаму сканструяваўшы твор, супрацьпаставіць мастацтва як новую рэальнасць самому жыццю.

Постмадэрнізм зрабіў наступны важны крок. Было прапанавана разглядаць мастацтва без адрыву і супрацьпастаўлення любой іншай рэальнасці, адсюль - немагчымасць адэкватнага аналізу постмадэрнісцкага твора традыцыйнымі сродкамі. Постмадэрнісцкая свядомасць дазволіла неймаверна пашырыць межы прадмета мастацтва, узніклі такія новыя формы разумення як акцыя, перфоманс, хэпінінг, інсталяцыя, асамбляж. Сама выява нагадвае даследаванне пры разглядзе ў мікраскоп. Усё глыбей узнікаюць дыскусіі аб паходжанні мастацтва. Мастакоў хвалююць з'явы і працэсы, якія раней былі прадметам фізікі або філасофіі, гэтыя праблемы сталі прадметам вобразатвора. Постмадэрнізм пакончыў з прасторай ...доксаў, догмаў, застылых, мёртвых сэнсаў, збузаваных абыходкавых меркаванняў, стэрэатыпаў і выпрацоўвае новую прастору пара-доксаў, здольную трансфармаваць свядомасць чалавека, абвастрыўшы яго ўяўленне, шукае новыя ракурсы разумення прасторы і часу.

2. У чым спецыфіка сумеснай выставачнай акцыі "In-formation"?

Я думаю, у агульнай эстэтыцы, што называецца эстэтыкай постмадэрнізму. Дзякаваць богу, ніхто з удзельнікаў не мысліць саладжавай карцінкай, індыферэнтнай да архітэктонікі прасторы. Для ўсіх нас важная прынцыповасць ідэі ды магчымая дакладнасць і чысціня яе выканання. На жаль, у нашых умовах даводзіцца часта залежыць ад саўдэпаўскага характару архітэктуры, у якой вельмі цяжка стварыць эстэтыку, а ўпрыгажэнствам, так званым дэкаратывізмам, мы не займаемся. Кожны з удзельнікаў мае вопыт працы ў прасторы, таму кантакт і ўзаемаразуменне адбываліся з паўслова, што істотна ў сітуацыі, калі могуць спрацаваць аўтарскія амбіцыі. Тут гэтага не адбылося, таму што ўсе працуюць на чыстую ідэю мастацтва, мы вольныя ад спекуляцый. Для нас надзвычай важны прафесійны ўзровень, свайго роду пурытанства ў мастацтве, рэч сама па сабе, рэч побач з іншай, персанальны і агульны візуальны рад, камбінацыя, якая разбурае або сцвярджае прастору выставы. У прадстаўленай акцыі ў наяўнасці - узаемадзеянне і як вынік адносная цэльнасць экспазіцыі.

3. Чым абумоўлены склад удзельнікаў "In-formation"?

Безумоўна, існуюць абставіны, якія ўплываюць на гэтую абумоўленасць.

Па-першае, прафесійныя: агульная эстэтыка, узровень інтэлекту, блізкасць менталітэту, разуменне формы і значэння колеру, увага да выкарыстоўваемага матэрыялу, выбару маштабнасці, памера ў экспазіцыйнай прасторы.

Па-другое, чалавечыя: прынцыповасць і аргументаванасць, любоў і адданасць мастацтву, прыстойнасць і давер адно да аднаго.

Пры гэтым кожны ў сваёй самасці развівае і ўдасканальвае сваю персанальную філасофію мастацтва, гэта значыць эстэтыку, адэкватную сваёй асобе:

Г.Васільева культывуе самастойную эстэтыку лінейнасці лакальнага колеру як часткі хвалевага руху;

В.Васільеў спрабуе рытуалізаваць універсум прасторы праз выкарыстанне ў працы разматых матэрыялаў;

М.Прусакоў канструіруе графіку свайго энергаполя, улічваючы шэраг рэмінісцэнцый, ставячыся да гэтага як да піктаграмы;

І.Кашкурэвіч эстэтствуе з нагоды колеравага спектра, ператварыўшы гэта ў культ, праламляючы яго кругаадлюстраванне работай фактур;

А.Вярэніч спрабуе выявіць медытатыўны элемент мастацтва, злучыўшы псіхалогію суб'ектыўна перажытага вопыту з персанальна распрацаванай тэхнікай выканання.

4. Ваша творчае крэда ў мастацтве.

Для мяне мастацтва - гэта асобная рэлігія, магічны акт, здольны перанесці нас у іншую рэальнасць. Яго (мастацтва) філасофія - строгая сістэма абумоўленых умоўнасцяў, што ёсць эстэтыка. Працэс стварэння і экспанавання твора мастацтва прадстаўляе сабой складаны пакутлівы рытуал /ис-кус-ство/, ад спакушэння да культу, рытуал, які ідэнтычны ахвярапрынашэнню...

Тут важны кожны жэст, дотык, дыханне, лад жыцця, г.зн. унутры гэтага рытуалу існуе мноства рытуалаў, якія садзейнічаюць узнікненню і далейшаму жыццю выніка - твора мастацтва. Напрыклад, важны выбар і аўтарскае выкарыстанне матэрыялу або тэхніка і хуткасць выканання, памер таксама рытуальны.

У пошуках самаідэнтыфікацыі быў перыяд, калі я займалася знакавай сістэмай, у якой шукала адэкватнасці абазначаемага да абазначаючага (тады для мяне гэта было самай важнай праблемай). Раптам я выявіла, што ў сістэме заўсёды ёсць унутраная іерархія, прычым, строгая. Я занялася яе выяўленнем, г.зн. раздзяленнем, стварыўшы візуальны рад пэўных катэгорый сваёй свядомасці. Такі вобразатвор думак я назвала неагеа (новая геаметрыя), хоць на самой справе я прыйшла да стварэння структуралізму, які атрымаў развіццё ў філасофіі, літаратуры, тэатры, аднак не ў выяўленчым мастацтве, дзе праглядваюцца толькі ягоныя элементы. Верагодна, на тое ёсць прычыны, якія можна ўскрыць, калі пачаць сур'ёзную размову пра паходжанне мастацтва, асабліва авангарднага. Структуралізм узнікае, калі Знак як такі вычэрпвае сябе, і ў секулярызаванай свядомасці застаецца толькі матрыца, след знака.

Перажыўшы і гэты перыяд, я зафіксавала ў палатне і алеі гэты распад. Вядома, што ў структуры не бывае выпадковасцяў - па гэтым прынцыпе яна будуецца. Значыць, яна будуецца па пэўных законах - фізічных, геаметрычных, псіхалагічных. Усе гэтыя сувязі пры ўважлівым разглядзе апасродкавана-абумоўленыя і пры аналізе падуладныя сістэматычнай эстэтызацыі, у чым і закладзена прырода рытуала.

Цікава, што ў структуры я заўважыла прэваліруючую ролю паласы, якая схільная да развіцця і самаразвіцця. Так званая серыйнасць, але не тыражаванне, а хутчэй саматыражаванне - рытуал у рытуале. Такім чынам, рытуал - гэта вынік адбываючыхся паўтарэнняў. Там і пачынаецца постструктуралізм. Менавіта ў гэтым зрэзе робіцца зразумелай шалёная эстэтыка постмадэрнізму, тамсама адчыняецца новы ракурс паходжання арнаменту.

Так, заняўшыся вывучэннем, свядомым расчляненнем і зараз асэнсаваным постструктуралістычным аналізам гэтых паўтарэнняў, я спрабую стварыць сваю суб'ектыўную метафізічную эстэтыку - бесперапынна-перарываемы перапын бесперапыннага пасылу...

5. Каментарыі да Вашых прац і іх экспазіцыі на "In-formation-94".

Гэта візуальны рад пад назваю "Ахвярапрынашэнне-культурімагінацыя" (imaginatio (лац.) - уяўленне, фантазія). Ён складаецца з 6 знакаў, кожны памерам 3 х 3 м. Яго можна экспанаваць замкнутым або разамкнутым, па коле, па перыметры, як скразны або распластаны рад - у залежнасці ад характару памяшкання ці экстэр'ера. З-за таго, што праца тэкстыльная, то ў ідэале пажаданыя невялікія скразнякі (тканіна мае здольнасць дыхаць). Таксама пажаданымі з'яўляюцца вялікія адыходы (па перыметры праца займае 18 м.). Ідэя - рух Крыжа, аднаго з асноўных супрэмусаў. Выкарыстана мінімалісцкі-сімвалічная старажытная трыяда колеру - белы, чырвоны, чорны. Дынаміка рэчы пластычна пабудавана на ўнутранай логіцы перацяканняў і ўзаемапранікненняў колеру, так

Крыж - "держание"		колер - "держание"
колер - "со"	адначасова	Крыж - "со"

непарыўнае адзінства сэнсу і формы - "со-держание". Тут працуе прынцып пясочнага гадзінніка, у якім жыве сам Час...

Гэтая праца прысвечана Часу, "сосуду-форме-держанию", у якім знаходзіцца "СО", гэта можа быць малако, вада, віно, кроў... Сасуд, які змяшчае само жыццё або Час...

Мінск, 24 траўня 1995 года.

Пераклад з рускай мовы.



допісы на палёх

ТАЦЦЯНА РАТАБЫЛЬСКАЯ

ВІЦЕБСКАЙ "ЛЯЛЬЦЫ" - 10 ГАДОЎ

Дзесяць гадоў - гэта мала і многа. Кароткае імгненне ў перспектыве тэатральнай гісторыі і ўзрост сталасці маладога тэатра. Ва ўсялякім выпадку, віцебскай "Ляльцы" ёсць на што азірнуцца, за плячыма тэатра - уласная гісторыя развіцця, станаўлення.

Наша стагоддзе - час вялікага пражэкцёрства. Не толькі ў палітыцы, грамадскім жыцці, але і ў паўсядзённасці. Як часта бывае, збярэцца добрая кампанія, памараць, пагутараць, геніяльны праект прыдумаюць, застаецца нямногае - увасобіць яго ў жыццё. І вось тут і энтузіязм, і сілы згасаюць, знікаюць некуды. Дзесяцігадовае існаванне віцебскай "Лялькі" процістаіць нашаму падманліваму, уяўнаму часу - сваёй стабільнасцю, нейкай старамоднай грунтоўнасцю, фундаментальнасцю. З амаль аматарскай вучнёўскай групы пры коласаўскім драматычным тэатры "Лялька", нягледзячы на гады бадзяння па ДК і розных іншых неабсталяваных пляцоўках, стала сапраўдным Тэатрам.

Калі браць параўнанне з галіны дзіцячых казак, дык віцебская "Лялька" нагадвае мне домік Наф-Нафа - мураваную добрую крэпасць, якую ён будаваў- будаваў, цаглінка за цаглінкай, доўга і ўпарта, каб ніякі шэры воўк не змог разбурыць ягоны дом.

Тэатр-дом. Грунтоўны, прыгожы, утульны, гасцінны, добры. Такім і павінен быць тэатр для дзяцей, бо дзіцячае мысленне мае цягу да паняццяў Свету як вечнага Дома, стабільнага існавання. Сёння ў тэатра і ў прамым сэнсе ёсць цудоўны маленькі Дом-Палац у цэнтры горада з глядзельнай залай на 130 месцаў і нават з уласным музеем лялек.

Разам з тым у віцебскай трупы не знікае дух пастаяннай творчай няўрымслівасці, несупакоенасці. Нязменны кіраўнік тэатра Віктар Клімчук, імпазантны вонкавы выгляд якога нібы выпраменьвае самавітасць, дабрабыт і спакой, на самой справе - чалавек глыбокага сумнення, вечнага пошуку, я б сказала, творчы самаед.

Сумненне, як вядома, прыкмета рэфлексіі. Пастаянная глыбокая рэфлексія на фоне маральнай свядомасці - атрыбут амаль рэліктавай сёння інтэлігентнасці. Інтэлігентнасць стала адметнай рысай не толькі мастацкага кіраўніка, але і ўсяго тэатра, з'яўляецца выразнай прыкметай ягонага почырку.

Ужо ў 1992 годзе пасля спектакляў "Папялушка", "Казка пра Ямелю", "Лялечнік", створаных у падарожных умовах вандровак, "Лялька" заявіла аб сабе як тэатры высокай сцэнічнай культуры, што дорыць дзецям хараство, узнёўленую магію і чарадзейства тэатральнага відовішча. У спектаклях не было неахайнасці, зробленых абы як дэталяў. Тэатр пачаў сваю дзейнасць з высакароднага асветніцкага тону і прывучаў дзяцей да прыўзнятай падзейнасці самога акта наведвання тэатра. Прычым, кожны спектакль быў выкананы ў рознай сцэнічнай тэхніцы: марыянеткамі, пальчатачнымі або знакавымі лялькамі. Асабліва запомніўся спектакль "Папялушка", дзе дэманстратыўная кідкая прыгажосць яго (мастакі Г. і А.Сідаравы) з'явілася працягам стылізацыі пад зграбнае і чапурыстае XVII стагоддзе з напудранымі парыкамі, атласнымі касцюмамі і галантнымі адносінамі. Лялькі ў пышных сукенках з пералівамі колераў, у высачэзных парыках (аб такіх цацках дзеці мараць у фантазіях і снах) узнікаюць у чорнай прасторы міні-тэатрыка, апраўленага ў дэкаратыўную раму заслон і завіткоў. Акцёры, апранутыя ў бальнае аддзенне, выглядаюць нібы госці на бале ў Папялушкі. Чорная прастора казкі пазбаўлена зямнога прыцягнення. Гісторыя пра бедную Папялушку ператвараецца ў прыгожую паэму пра рамантычнае каханне.

Паступова "Лялька" здабыла любоў не толькі віцебскіх хлопчыкаў і дзяўчынак, іх мам і тат. Сёння віцебская "Лялька" - адзін з лепшых тэатраў Беларусі, з моцнай трупай, у склад якой уваходзяць такія цікавыя лялечнікі як Ю.Франкоў, А.Маханькоў, В.Корзун, Ю.Сяменчанка, Н.Шабанава, Ул.Бублякоў, Л.Мартынава, А.Рыхтар і інш. Шкада, што трупу пакінула С.Лунёва. У тэатра складаны і разнастайны рэпертуар, поўныя залы, прынадныя маршруты замежных гастроляў. Яму ёсць чым ганарыцца, але ў яго адсутнічае тон самазадаволенасці.

"Твар" тэатра вызначыўся не адразу, іншы раз выяўляўся пакутліва. З прыходам у трупу выдатных тэатральных мастакоў-сцэнографаў Ганны і Алеся Сідаравых адметнай і нязменнай рысай "Лялькі" становіцца маляўнічасць пастановак. Але гэта не проста стварэнне спектакляў, зыходзячы з законаў жывапісу. Для мастацкага мыслення рэжысёра і сцэнографаў характэрна прыхільнасць да двайной ці нават трайной стылізацыі. Форма многіх спектакляў "Лялькі" ("Загубленая душа альбо пакаранне грэшніка", "Папялушка", "Хлопчык-зорка") нагадвае стылёвую матрошку: на стрыжань казкі ці сюжэта "апранаюцца" розныя стылявыя "сукенкі" - візуальныя рады спектакля. Спалучэнне ў адной пастаноўцы розных жывапісных ці тэатральных стыляў стварае дадатковы змястоўна-мастацкі эфект, вібрацыю сэнсаў, а не прыводзіць да простай сумы эклектычнага відовішча.

Для сучаснай сцэнічнай мовы характэрны шлях не наперад, а назад, у глыбіню эпох, г.зн. чыста постмадэрнісцкі ход - засваенне культурнай прасторы, гульня тэатральнымі мадэлямі мінулага часу. Але падарожжа ў мінуўшчыну можа быць розным. Самы распаўсюджаны шлях - стылізацыя, узнаўленне мастацкага стылю і тэатральнай формы ў нязменным выглядзе сучаснымі сцэнічнымі сродкамі. Сёння

стылізацыя вычэрпвае сябе. Што можна яшчэ выціснуць з батлейкі, калі браць яе як цэласную форму спектакля? Мы бачылі розныя варыянты стылізацыі батлейкі беларускімі тэатрамі: "Рыгорку - ясную зорку" (Магілёўскі тэатр лялек), "Дзіця з Віфлеема" (тэатр-студыя кінаакцёра), "Цар Ірад" (Дзяржаўны тэатр лялек), "Меч анёла" (Маладзечанскі тэатр лялек).Сёння куды цікавей, калі старажытным жанрам карыстаюцца не прамалінейна, а ўскосным шляхам, як спосабам арганізацыі прасторы ці акцёрскага існавання, як мастацкім матывам, канструктыўным прыёмам. У спектаклі шкаляры езуіцкага калегіума, забаўляючы глядачоў у інтэрмедыях, каментуючы дзеянне. Пераапранутыя "шкаляры" выступаюць ужо ў "дэкарацыях" магнацкага тэатра ля дагледжанага кола сажалкі (у спектаклі паводле старажытнай традыцыі занята толькі мужчынская палова трупы).

Такім чынам, плынь беларускай гістарычнай культурнай перспектывы пашыраецца. Гэта не толькі ўзнаўленне батлейкі, але і маралітэ, прыгонны 'тэатр. Гэта значыць, што шлях у глыбіню эпох не вычарпаны.



Сцэна са спектакля "Папялушка". Прынц - Ю. Сяменчанка, Папялушка - С. Лунёва.

для дарослых "Загубленая душа альбо пакаранне грэшніка" (паст. А.Жугжды, маст. А.Сідараў) батлейка скарыстана як элемент культурніцкага калажу, як адна з начынак шматслойнага мастацкага пірага. Побач з батлейкай у згаданым спектаклі існуюць жанр маралітэ і антураж ландшафтнага магнацкага тэатра.

Дыдактычная гісторыя пра непадзеленае каханне і прагнасць да грошай меланхалічнага пана Альберта, які прадаў душу Д'яблу, навеяна казачна-фантастычнымі творамі Яна Баршчэўскага і беларускім фальклорам. Яна разыгрываецца як марыянетачнае батлеечнае прадстаўленне з букетам сцэнічных эфектаў накшталт з'яўлення Д'ябла ў трох абліччах, танцам ажываючых статуй у палацы Альберта, ці Вальпургіевай ночы магільных прывідаў і пачвараў. Гэтую гісторыю нібы разыгрываюць

Сутыкненне розных мастацкіх стыляў мы бачым і ў спектаклі па казцы О.Уайльда "Хлопчык-зорка" (паст.В.Клімчук, маст. А.Сідараў). Мне здаецца, у "Хлопчыку-зорцы" атрымалася галоўнае: за вонкавым хараством і стылізацыяй, за рытуальнай прыўзнятасцю тона прыпавесці гісторыя пра пошукі дабрыні, гармоніі маральнасці і прыгажосці не губляе займальнасці. Паэтычны твор О.Уайльда пра тое, як бяздушны хлопчык-прыгажун гоніць уласную маці, становіцца пачварай, а пасля доўга пакутуе, шукае маці і марыць аб яе дараванні, пры сцэнічным прачытанні можа стаць маралізатарскай байкай, сэнс якой умяшчаецца ў прымаўку "Не ўсё тое золата, што блішчыць", а можа ператварыцца ў глыбокі рэлігійна-філасофскі твор пра суадносіны прыгожага і маральнага ў свеце. Спектакль В.Клімчука і А.Сідарава не пераходзіць мяжу залішняй

узнёсласці, сімвалізацыі, але і не робіцца звычайнай побытавай гісторыяй.

Спектакль-роздум, сумная казка "Хлопчык-зорка" захоўвае сумненне ў магчымасці пераадолення злога ў свеце. У ім недзе мільгаціць думка аб тым, што бываюць на свеце грахі, якім няма даравання. Хараство без дабрыні адштурхоўвае. Фінал спектакля напоўнены смуткам і недамоўленасцю, магчыма, сустрэча хлопчыка-пачвары з маці адбылася ўжо на тым свеце. Гэтыя сумныя няясныя здагадкі захоўваюць аўру беспрасветнай адзіноты закінутага ў свет невядома для чаго хлопчыка-зоркі (Л.Мартынава).

Дзве крайнасці казкі існуюць у спектаклі ў стылёвым кантрапунгкце: халодны космас вялікага свету і таямнічы, змрочны, але ў той жа час цёплы свет краявідаў і жанравых карцін "экрана" міні-тэатра. Падвешаныя, нібы ў бязважкасці, марыянеткі і пустыя крыжы ад іх, размытыя цюлем чорныя і белыя постаці з павольнымі рухамі ствараюць уражанне беспаветранай прасторы, бесцялеснасці. Нейкія Вышэйшыя Сілы рыхтуюцца распавесці гісторыю старажытнага часу. Спектакль разгортваецца павольна, быццам гартаюцца скрыжалі летапісу. У сімвалічную прастору ўстаўлены гіперрэалістычны экран, дзе мы бачым і глухі лес, і дарогу, і палянку ля гарбатага мастка. Мяккія карычневыя, палевыя колеры дэкарацый нібы створаны пэндзлем старажытных галандскіх майстроў. Спалучэнне вялікага аб'ёму, размаітай, бязважкай прасторы і маленькага экрана з філігранай распрацоўкай дэталяў стварае эфект сюррэалістычнасці. Дадатковую экспрэсію ўносіць жывапіс святлом.

Вельмі часта "драматургію" спектакляў "Лялькі" ствараюць змены люстэрак ажываючага жывапісу. Ніводны тэатр сёння не можа пахваліцца такім багатым маляўнічым скарбам, такой мастацкай шчодрасцю. Але "жывапісныя" спектаклі "Лялькі" маюць цягу да драматургічнай статыкі. Праўда, статыка дзеяння кампенсуецца экспрэсіяй сутыкнення мастацкіх стыляў альбо накладаннем некалькіх аб'ёмаў прасторы. Рысай сучаснага сцэнічнага мыслення становіцца замяшчэнне цэлага мастацкага эфекта экспрэсіўнай выразнасцю адной дэталі. Удала знойдзеная эфектная дэталь імкнецца да мастацкай самастойнасці і замяшчае цэлае. Ёй не патрабуецца "развіцця" ці "гульні". Напрыклад, бывае настолькі выразная марыянетка (ці калекцыя марыянетак), што не важны сам сюжэт, адносіны з іншымі персанажамі ("Загубленая душа"). Іншым разам здзіўляюць тэхніка і мастацкае вынаходніцтва зменаў дэкарацый і заднікаў батлеечнага экрана. Яны і вызначаюць рытм спектакля ("Хлопчык- зорка"). Агульны сцэнічны рытм альбо затухае, падпарадкаваны магіі відовішча, альбо наўмысна паскораны і пракручваецца ўхаластую ў аднастайнай паўторнасці прыёму.

Дзеянне, пабудаванае па прынцыпе каруселі з чаргаваннем песень, прытанцовак, дыялогаў, мы сустракаем у многіх спектаклях: "Дапытлівы слонік", "Церам-церамок", "Яшчэ раз пра Чырвоную шапачку". Адсюль прыхільнасць (асабліва бачная ў дзіцячых спектаклях) да музычнага дзеяння, калі замест мудрагелістага малюнку сцэнічнага рытму ўстаўляецца аляпаваты музычны нумар маршавага плана. І тады замест характарыстыкі персанажу ці магчымага эпізоду напружанага дзеяння гучыць песня з агульным танцам.

Тым не менш, спектаклі "Лялькі" адметныя зладжанасцю акцёрскага ансамбля. Ва ўмовах ускладненай мастацкай мовы спектакляў лялькі - заўсёды вельмі выразныя - застаюцца добрымі (нават воўк ці кракадзіл), забаўнымі, "жывымі" ў руках акцёраў. Амаль усе спектаклі "Лялькі" не хаваюць лялечнікаў, дэманструючы адносіны выканаўцы з лялькай. Таму акцёры альбо іграюць паралельна з лялечнымі персанажамі ролі каментатараў (падарожнікаў, шкаляроў), альбо дублююць у "жывым плане" ўласную ляльку, робячыся нават знешне на яе падобнымі. Напрыклад, у "Цераме-церамку", створаным як беларускі сувенір (дэкарацыі - вышыўка на мешкавіне, аплікацыя з саломкі; на акцёрах - нацыянальныя святочныя касцюмы), знешняя прыгажосць спектакля, аднастайнасць рытму і музычных заставак "ачалавечваецца" акцёрскай гульнёй (У.Бублякоў - Мядзведзь, В.Корзун - Ліса, А.Маханькоў - Воўк і інш.). Планшэтныя лялькі "злых" звяроў - зусім не страшныя, не злыя, яны хутчэй няўдалыя хуліганы, чым драпежнікі. Тэхніка многіх акцёраў (Ю.Франкаў, Ю.Сяменчанка) дазваляе ім ствараць падвойныя вобразы. Але што цікава: "жывы" спектакль ніколі не засланяе "лялечны". Лялька ў спектаклі такая ж выразная, як і акцёр. Для сцэнічнага існавання акцёраў характэрна цеплыня, гумар, імправізацыя, кантакт з партнёрам, лялькай і глядачом. Лялечнікі ўмеюць знайсці нейкую адну яркую дэталь, рысу свайго персанажу, што вызначае ягоны вобраз і паводзіны.

Прысутнасць каментатараў-апавядальнікаў (а значыць, акцёраў) у "жывым плане" стала амаль абавязковай умовай спектакляў віцебскай "Лялькі" і пагражае ператварыцца ў штамп. Згаданы прыём паўтараецца часткова з той нагоды, што тэатр у бадзяннях па розных пляцоўках (звычайна надта вялікіх для лялечнага прадстаўлення) інстынктыўна імкнуўся паменшыць прастору гульні для лялькі, уводзячы невялікую па памерах батлейку ці экран. Гэта значыць, карыстаўся прыёмам "сцэны на сцэне". Аднак любую пляцоўку ўсё роўна трэба нечым запаўняць, "абжываць". Так, побач з лялькай і маленькім экранам з'явіўся акцёр.

Сёння тэатр не адмаўляецца ад прыёму "сцэны на сцэне" не па тэхнічных прычынах, а зыходзячы з іншых мэтаў. Гэта дае магчымасць ускладніць ' мастацкую мову спектакля. Акрамя таго, гэты прыём сам стаў вынікам сцвярджаемай прыхільнасці віцебскай "Лялькі" да марыянетачнага спектакля, менавіта марыянеткі ператварыліся ва ўлюбёную тэхніку прадстаўленняў.

Тэатр "Лялька" - у росквіце творчых сіл. У ім сабраліся не толькі таленавітыя мастакі, кожны са сваім лёсам, уласнай індывідуальнасцю, але яшчэ і проста цудоўныя людзі. І гэта таксама стварае незабыўнае "аблічча", выраз твару тэатра.

допісы на палёх

МІКОЛА ПРУСАКОЎ

МАЕ ПАСТУЛАТЫ І АКТУАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА

Прапанаваныя ўвазе чытача разважанні аб сучасным стане візуальнага мастацтва, безумоўна, не ўяўляюць сабою ўсеагульны і ўсебаковы аналіз праблемы. Таксама было б саманадзейна лічыць, што яны не маюць суб'ектыўнага характару. Гэта - толькі спроба выказаць, наколькі гэта магчыма, тое, што ўяўляецца важным аднаму з мастакоў, чыя творчая дзейнасць мае дачыненне да "мастацтва актуальнай пазіцыі", якое існуе сёння ў агульным кантэксце іншых плыняў культуры канца XX стагоддзя. Як вядома, "пастулат" (лац.) - сцвярджэнне, якое прымаецца як сапраўднае,але якое немагчыма даказаць і таму неабходна ўспрымаць як аксіёму. У дадзеным выпадку можна лічыць, што гэта - творчае крэда аўтара.

Існуе вельмі павярхоўнае меркаванне, што адказ на пытанне: "Што такое мастацтва?" з'яўляецца прыватнай справай кожнага мастака ці мастацтвазнаўцы. Верагодна, таму ўзнікае ўражанне, што гэта пытанне мае адносіны толькі да катэгорый эстэтыкі. Гэта памылкова! Наогул мастак мае права казаць, што адносна мастацтва зусім не варта (і немагчыма нават) нешта даказваць. Гэта так, бо за мастака "гавораць" яго працы, але пытанне аб сутнасці творчасці мае адносіны зусім не да прыватнай праблемы эстэтыкі, а наадварот з'яўляецца адным з прадвечных пытанняў Быцця. Літаральна гэта пытанне аб сутнасці жыцця кожнага індывіда (нават і тады, калі не кожны разважаў на гэтую тэму). Можна сцвярджаць, што і мастак, і глядач (як і ўсе людзі) раўнаважныя ў агульным кантэксце існавання і толькі з розных "гуртоў" назіраюць сусвет. Што датычыць узроўню асэнсавання (спасціжэння) - то гэта, як каму дадзена звыш. Заўважым толькі: "Чалавека ад жывёлы адрознівае тое, што жыццё для яго - усведамляемая праблема. І чым большы чалавек, тым большая праблема" (Салюрэ).

"Класічнае" мастацтва немагчыма ўявіць сабе па-за стварэннем знешняга падабенства з натурай (так званы "мемезіс"). Усе віды пластыкі ў культурным генезісе Еўропы на працягу апошніх трох тысячагоддзяў мусілі быць "выяўленчымі" (акрамя, бадай, музыкі). Стылі, напрамкі ці плыні на працягу ўсяго гэтага часу паступова мяняліся, але яны не ўносілі прынцыповых змен ў саму сутнасць моўнай семантыкі выявы і былі заўжды толькі інтэрпрэтацыяй ці рознымі трактоўкамі аднаго і таго ж знешняга выгляду. Мастак тут выступаў ў ролі вонкавага сузіральніка, а яго дыстанцыяванасць ад твора выглядала як нешта само сабой зразумелае. Асоба творчая была поўным "гаспадаром" свайго твора (нагадаем пушкінскае: "ты царь! живи один...", "ты сам - свой высший суд..."). Бездань паміж мастацтвам і жыццём была ў такой сітуацыі неадольнай: вось гэта - "праўда жыцця", а гэта - "праўда мастацтва". Парушэнне гэтых межаў сведчыла пра нізкі густ, а пэўная згода з імі была адзнакай прафесіяналізму. Усё гэта чамусьці мела назву "рэалізм". *

І толькі адмаўленне ад рэдукцыі знешняга дазволіла мастацтву ў XX ст. стацца сапраўды рэалістычным. Прыкладна з 1910-х гадоў хparty храналагічна амаль адначасова ў Расіі і краінах Еўропы пачаўся адлік гісторыі мастацтва па новых вымярэннях. Сутнасць пералому заключаецца ў тым, што мемезіс перастаў быць магістральнай лініяй мастацтва нашага часу. Гэта аднак не сведчыць пра тое, што старое мастацтва не існуе, але яно зрабілася сёння гістарычным фактам, які вычарпаў свае магчымасці і выканаў сваё прызначэнне. Інакш можна сказаць, што значна павялічыліся абшары той з'явы, імя якой "мастацтва".

Не паглыбляючыся ў сутнасць праблемы, падкрэслім, што моўныя формы і структура мастацтва заўжды значна большыя, чым магчыма сабе ўявіць. Сёння можна з упэўненасцю лічыць, што як форма прафесійнай дзейнасці звыклае нам мастацтва сканала, бо яно існавала на пэўным этапе генезісу культуры. Але як творчы акт (жэст) яно не вычарпальнае і будзе актуальным заўжды. Змянілася вонкавая форма, але сутнасць нязменная. МАСТАЦТВА ПАДУЛАДНАЕ ЧАСУ, ТВОРЧАСЦЬ ЖА - ВЕЧНАЯ. Неабвержны факт, што мастацтва XX ст., зусім непадобнае на звыклую фігуратыўнасць мінулага, дае падставу для больш уважлівага аналізу гісторыі культуры.

Калі дакладна прыпомніць, існавалі эстэтыкі, якія значна адрозніваліся ад поглядаў Старажытнай Грэцыі. Варта нагадаць ў гэтым шэрагу эстэтыку Візантыі (у тым ліку і рускі іканапіс), сярэднявечча, мастацтва Кітая і Японіі, а таксама старажытнага Бліжняга Ўсходу, цывілізацый Амерыкі ці нават дагістарычную "прымітыўную" пластыку. Такім чынам, пэўныя аналогіі з эстэтыкай сучаснага мастацтва існавалі раней, але ж яны дрэнна ўсведамляліся. Што ж яднае ўсе такія непадобныя, разнастайныя праявы творчай дзейнасці чалавецтва? З упэўненасцю можна адказаць, што аснова ўсялякага мастацтва - рэлігійна-містычныя адчуванні. Усе віды мастацтва маюць карані менавіта там, і сваім вытокам ўсялякая творчасць мае не здавальненне нейкай эстэтычнай патрэбы мастака (яго самасцвярджэння), а сакральны рытуал, дзе быццё і творчасць не дыферэнцуюцца. Здабыткам сучаснага мастацтва з'яўляецца тое, што гэты факт асэнсоўваецца ўсё больш і больш. Можна сказаць, што мы быццам блудныя сыны вяртаемся да бацькоўскай сядзібы.

У такім выпадку адразу ўзнікае пытанне: хто такі сучасны мастак? Ці ён святар, вяшчун, прарок? Альбо можа вар'ят ці блазен? Добра вядома, як многа "творцаў" спакусіліся на падман накшталт: "Поэт в России больше чем поэт!". Але нагадаем іншае - сярэднявечнае мастацтва і, у прыватнасці, рускіх іканапісцаў XII-XVI стагоддзяў. Яны не былі мастакамі ў прынятым сёння сэнсе гэтага слова, але нельга лічыць іх і звычайнымі рамеснікамі (у той час іх называлі "ізографамі"). Старажытны абраз (ікона) не быў "карцінай". Тое, што потым яго пачалі экспанаваць у музеях і любавацца ягонымі жывапіснымі вартасцямі, сведчыць толькі пра дзікунства і страту разумення сутнасці абраза. Той факт, што можна ўгледзець ў іконе "рэчаіснасць", тлумачыцца свядомым кампрамісам са звычкай чалавечага вока бачыць аб'екты матэрыяльнага асяроддзя. Таму строгія каноны, якім добраахвотна падпарадкоўваўся ізограф, існавалі менавіта дзеля таго, каб стрымліваць экспансію "рэалістычнай" выявы. Ізограф ніколі і нічога не "адлюстроўваў" знешне бачнага. Яго творчыя намаганні знаходзіліся ў "нябачнай" духоўнай прасторы, а імкненне было ў тым, каб як мага менш унесці ў твор свайго "самачыннага".

Гэты аспект творчасці добра адчувалі "першапраходцы" авангарду. Васіль Кандзінскі, Казімір Малевіч, Піт Мандрыян, Паўль Клее і іх паплечнікі ніколі не хавалі рэлігійнай сутнасці сваёй творчасці. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што асноўны пасыл ("задуменне") авангарднага мастацтва мае сакральны характар. Для паслядоўнага авангардыста ўласнае жыццё і творчасць суцэльныя. Больш таго - не падлягаючыя дыферэнцыяцыі! Але ж не варта вінаваціць авангардыстаў у благіх намерах. Тым больш, што па асабістых рахунках заўсёды даводзіцца плаціць самім.

Зразумела, сучасны мастак - не іканапісец. Яго мастацтва не літургічнае - гэта прынцыповая розніца! Няма ніякай падставы лічыць сябе абранай істотай сярод людзей. У гэтым сэнсе ён наогул не прарок, а хутчэй блажэнны ці юродзівы, і таму паўстае вельмі актуальнае пытанне: "У чыё імя?".

Пабла Пікасо - мастак памежжа, творчасць якога мае аднолькавае дачыненне як да "старога", так і да "новага" напрамкаў мастацтва - аднойчы заўважыў: "ВАЖНА НЕ ТОЕ, ШТО РОБІЦЬ МАСТАК, А ТОЕ, ШТО ЁН САБОЙ УЯЎЛЯЕ". Гэты афарызм выклікаў шэраг розных інсінуацый. ** Але Пікасо вельмі дакладна сфармуляваў сутнасць аднаго з пастулатаў мастацтва, актуальнага зараз. Разумець гэта трэба не ў тым сэнсе, што ў сучасным мастацтве ўжо не трэба працаваць, а толькі "выглядаць", выдаваць сябе за "нешта выключнае", рабіць з сябе куміра ці ідала (на жаль, гэта мае месца і многіх спакушае), а ў тым, што сутнасць мастака абумоўлівае ягоную творчасць! Гаворка ідзе не пра знешнія, бачныя праявы мастацкага акту, а пра сакральную сутнасць творчай матывацыі. Тут трэба зрабіць прынцыповую заўвагу: што б там ні думаў пра сябе мастак - не ён з'яўляецца сапраўдным аўтарам свайго твору. Ён толькі медыум, праз які ідзе трансляцыя той ці іншай энергетычнай хвалі. У той жа час (і гэта вельмі важна!), гэты медыум не ёсць пасіўны механізм, і таму менавіта ад яго залежыць, на якой хвалі ён працуе. Усе нашы ўчынкі - альбо стваральныя, альбо дэструктыўныя - адбіваюцца на выніках творчасці, а плён нашай дзейнасці дакладна распавядае аб тым, што мы ўяўляем на самой справе. Такім чынам, галоўным патрабаваннем становіцца "празрыстасць" думак і чысціня сэрца - тых матывацый, што абумовілі творчы жэст мастака.

Як гэта ні парадаксальна, але не эстэтыка, а этыка (калі так можна сказаць) з'яўляецца галоўным ў творчай дзейнасці сёння. Фармулёўка Блеза Паскаля: "ЗМОЎКНІ, ДУРНЫ РОЗУМ, СЛУХАЙ БОГА!" - уяўляецца дарэчнай і зараз. ***

Фенамен сучаснага мастацтва ў тым, што яно існуе ў духоўнай прасторы, і гэта спрые таму, што знешнія праявы творчага працэсу (акта, жэста) могуць мець сціплыя адбіткі ў матэрыяльнай рэчаіснасці. Мастак атрымаў поўную свабоду, творчы акт здабыў права на самадастатковасць, і гэта дае магчымасць "ператвараць" амаль ўсё, што заўгодна, у мастацтва. Адгэтуль такім бязмежным выглядае дыяпазон творчых практык сучаснага мастацтва і такім імклівым - іхняе чаргаванне. У гэтым і такі глыбокі трагізм нашага часу.

УСЁ ЁСЦЬ МАСТАЦТВА -
АПРАЧА ТАГО, ШТО НЕМАСТАЦТВА.

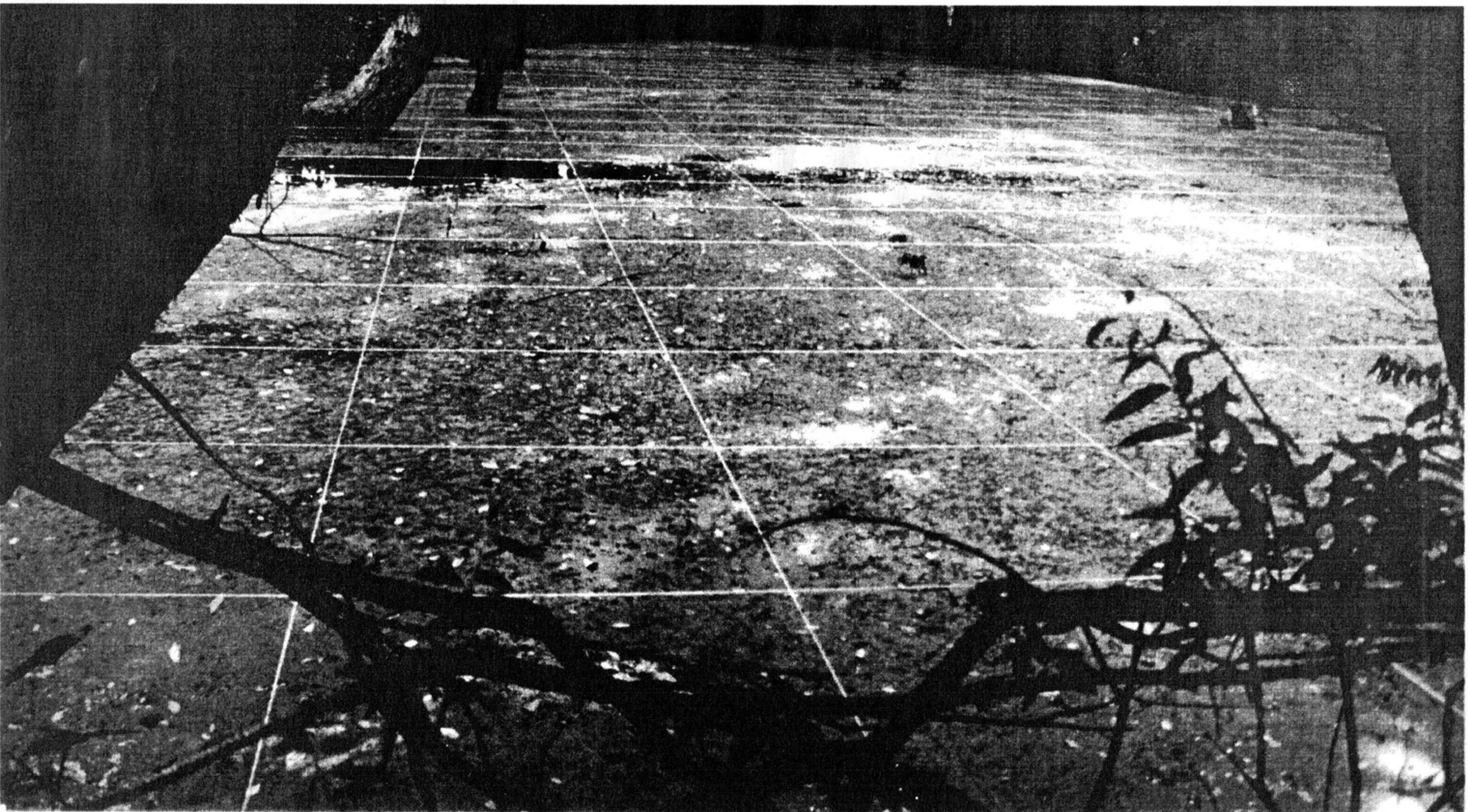
Менавіта гэтая фармулёўка адлюстроўвае ўвесь драматызм сітуацыі: ніколі раней не існавала так шмат фальсіфікацый творчасці. Знешняя лёгкасць і прастата вынікаў творчага працэсу спакушае многіх лічыць, што яны займаюцца менавіта мастацтвам, і ўсё, што ні зробяць, ёсць "мастацтва". Справа тут не толькі ў тым, што звыклае паняцце "прафесійнік", прынцыпова кажучы, мала датычыць чалавека, якога хвалюе актуальная эстэтыка. Пэўная складанасць успрымання сённяшняга мастацтва вынікае з таго, што патрабуецца больш часу і намаганняў, каб спазнаць, што сапраўднае, а што імітацыя. Патрабаванні да глядача і мастака тоесныя: яны на аднолькавых правах удзельнічаюць у творчым акце. Бо, каб адчуць энергію твора (а зусім не "ўбачыць" ці "зразумець"), глядачу патрабуецца такая ж чысціня і "дзіцячнасць", як і мастаку дзеля магчымасці зрабіць твор. У гэтым мастак і глядач аднолькавыя, і толькі ў такім выпадку яны маюць шанц хоць крыху наблізіцца да Сутнасці.

** Заўвага: у гэтым выпадку аўтар зусім не жадае сказаць, што мастацкія здабыткі мінулага нічога не вартыя. Зусім наадварот! Размова ідзе толькі пра розныя аспекты погляду на сусвет.*

*** Гл., напрыклад, Рэжы Дабрэй "Гісторыя зроку на Захадзе. Жыццё і смерць выявы."*

**** Уласна кажучы, і ў дачыненні да "старога" мастацтва ўсё вышэйсказанае будзе слушным. Іншая рэч, што там можна было схавацца за плотам эстэтычных, прафесійных ці нават ідэалагічных ўмоўнасцяў, але ж і тады было відавочна, што ўсё гэта не самае вызначальнае для сутнасці твору. Заўсёды існавала нейкая таямніца, надзейна схаваная ад аналізу і вызначэнняў (нагадаем зноў Пушкіна: "Гений и злодейство - вещи несовместимые").*

Мікола ПРУСАКОЎ. Сад Забыцця (прасторавы аб'ект 500 $м^2$). 1996.



1 лютага 1995 г. моцны пажар амаль знішчыў музей-сядзібу Ільі Рэпіна "Здраўнёва", што пад Віцебскам.

У гэтым кутку Беларусі мастак набыў натхненне, якое ўвасобілася ў лірызме "Восеньскага букета", душэўнай шчырасці "Беларуса", таямнічасці "Месячнай ночы" і ў шматлікіх іншых палотнах і малюнках, якімі захапляюцца наведвальнікі многіх музеяў свету.

Звяртаемся да ўсіх з просьбаю дапамагчы ў адраджэнні сядзібы і вярнуць сабе і сваім дзецям сустрэчы з цудоўным светам вялікага майстра.

Ахвяраванні просім накіроўваць на р/р
3042200580020
ва Упраўленні Белбізнесбанка г. Віцебска
МФО 150801701
з адзнакай "Для музея Рэпіна".

